

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A TRANSFORMAÇÃO COMO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

MARCO AURÉLIO KOENTOPP

Porto Alegre

2016

MARCO AURÉLIO KOENTOPP

A TRANSFORMAÇÃO COMO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Memorial de composição
submetido como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor

Orientador:

Prof. Dr. Celso Gianneti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Koentopp, Marco Aurélio
A Transformação como Processo de Composição / Marco
Aurélio Koentopp. -- 2016.
100 f.

Orientador: Celso Gianneti Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
PósGraduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Música. 2. Composição Musical. 3. Análise em
Música. 4. Processo Criativo. 5. Transformação. I.
Chaves, Celso Gianneti Loureiro , orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nélio Waldy Koentopp (em memória) e Marylene de Azevedo Koentopp pela força e dedicação que sempre me deram na carreira e na vida.

Ao meu irmão Nélio Waldy Koentopp Junior, minha tia Themis Bannach de Azevedo, minha amiga Graça da Silva pelos incentivos.

À minha esposa Adaile Domingues dos Santos Koentopp pela paciência e à minha filha Alice Domingues Koentopp que veio ao mundo durante o doutoramento trazendo luz ao meu caminho.

Ao professor Zeferino Perin e as professoras Carmen Célia Fregoneze e Luciane Del Ben pela iniciativa em construir este Dinter – Doutorado Interinstitucional entre a Unespar – Embap e a UFRGS que possibilitou oito professores da instituição a realizarem este projeto.

Ao meu orientador professor Celso Gianneti Loureiro Chaves e ao professor Antônio Carlos Borges-Cunha, pela dedicação e paciência em dividir os seus conhecimentos conosco.

Ao meu cunhado Fábio Domingues dos Santos pela ajuda nas revisões.

A todos meus amigos que de sempre me incentivaram nesta longa jornada de estudos e pesquisa pela música.

RESUMO

Esta tese descreve como o processo de transformação de uma obra pode resultar em outra através dos resultados obtidos com as composições do autor durante o doutoramento: *Fênix Alfa*; *Fênix Beta*; *Reflexões*; *Miniatura*; *Duster*, *Ciclos*. A operacionalização se dá por meio da alteração dos parâmetros de tempo e de alturas. Um fator que se apresenta no paralelo é a mudança de instrumentação da obra. Ela se fundamenta no diálogo com os textos dos compositores: Arnold Schoenberg, Felipe Adami, Celso Chaves e Bruno Angelo. Trata também da motivação de compor uma música e a aplicação do processo de transformação.

Palavras-chave: Música, composição musical, análise musical, transformação, processo criativo.

ABSTRACT:

This thesis describes how the process of transformation of a music may result in another by the results obtained with the author's compositions during his doctoral periode. They are: *Fênix Alfa*; *Fênix Beta*; *Reflexões*; *Miniatura*; *Duster*, *Ciclos*. The operation is through the change of the parameters: time and height of the notes. One factor that appears in parallel is the change in the work instrumentation. This thesis is based on dialogue with the composer's texts: Arnold Schoenberg, Felipe Adami, Celso Chaves and Bruno Angelo. It also deals with the motivation to compose a song and the implementation of the transformation process.

Key-words: music, music composition, musical analyzes, transformation, creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. DE ONDE BROTAM AS COMPOSIÇÕES? A BUSCA DA COMPREENSÃO DOS FATORES QUE LEVAM À TRANSFORMAÇÃO NO PROCESSO DA COMPOSIÇÃO. ..	8
2. PROCESSOS COMPOSICIONAIS	14
2.1. <i>SCHOENBERG – VARIAÇÃO PROGRESSIVA</i>	15
2.2. <i>ADAMI – OS PROCESSOS CRIATIVOS</i>	24
2.3. <i>CHAVES – PROCESSO DE TOMADAS DE DECISÕES NA COMPOSIÇÃO</i>	26
2.4. <i>ANGELO – INTERPRETAÇÕES TRANSFORMADORAS NO PROCESSO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL</i>	32
3. O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE: <i>REFLEXÕES, FÊNIX ALFA E FÊNIX BETA</i>	36
3.1. <i>PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA RENASCER PARA A MÚSICA FÊNIX ALFA</i>	37
3.2. <i>PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA RENASCER PARA A MÚSICA FÊNIX BETA</i>	40
3.3. <i>PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA ALEGRIA DA VIDA PARA A MÚSICA REFLEXÕES</i>	43
3.4. <i>ALTERAÇÃO DO PARÂMETRO TEMPO</i>	46
3.5. <i>ALTERAÇÃO DO PARÂMETRO ALTURAS</i>	49
4. CONCLUSÕES.....	52
5. REFERÊNCIAS	54
PARTITURAS	57

INTRODUÇÃO

O processo de criação pode ser entendido como transformação do conhecimento, que, somado às bagagens cultural, social e psicológica do compositor promoverá a construção de uma composição, alicerçada sob uma influência proveniente de uma obra referencial. O produto final será outra obra inédita. Tenho aqui a motivação deste presente estudo, que é o de descrever esse processo de composição, com base nessas transformações de uma obra que hermeneuticamente levará à composição de outra, podendo, dessa forma, um compositor ser capaz de lançar-se em composições de diversos estilos.

O tema “A transformação como processo de composição” apresenta duas vertentes motivacionais para este estudo:

- a) as transformações por necessidade estética na prática musical;
- b) as transformações com intuito pedagógico, visando à exposição de um problema técnico.

Como resultado final, este trabalho objetiva verificar que através de uma música podemos chegar em outra, desconstruindo e reconstruindo uma nova composição.

Entre os autores que discorreram sobre o processo de criação e de transformação das composições estão: Schoenberg (1995), Adami (2010), Chaves (2010) e Angelo (2014).

Schoenberg redige em seu livro o uso de um motivo como procedimento criativo, mas que, se ele for isento de transformação, esse procedimento se torna monótono. Sendo assim, a mudança de aspectos sonoros, desde que não de forma totalitária, mantendo a estrutura básica do motivo, é válida e dá unidade à obra.

Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*. (SCHOENBERG, 1995; p.35).

Chaves, por sua vez, ajuda na compreensão do processo de reconstrução da composição:

O processo de reconstrução da tomada de decisões a partir da análise do produto acabado, por ilusória que seja a noção de obra acabada como Boulez admite, é conveniente para manter sempre em aberto a chegada à conclusão do todo, fazendo permanecer em constante avaliação/ reavaliação a tomada de decisões, em suas decisões de fato acatadas, em suas decisões de fato descartadas. A análise, como estudo prescritivo restrito às estruturas e ao seu monótono repetir de fórmulas, é disciplina defunta. Como tal, pouco

acrescenta à compreensão da música. Quando se torna possibilidade de percursos, no entanto, a análise e as teorias analíticas trazem boas contribuições. (CHAVES, 2010; p. 92).

No âmbito de uma pedagogia da composição musical, Chaves (2010, p. 84) apresenta ainda sete inquietações que nomeia como *pontos de desafio*. São pertinentes a esta temática, os três primeiros:

- a) ponto de desafio da estrutura;
- b) ponto de desafio do tempo;
- c) ponto de desafio da escolha das alturas.

Por outro lado, outras motivações e outros elementos intrínsecos ao compositor, podem ser a força motriz que o impulsiona em sua obra.

Para Bruno Angelo (2014, p. 23), a transformação no componente composicional existe quando: “[...] as transformações ocorridas sob a mesma intersecção atingem níveis mais ousados, percebe-se que já não se trata de um simples material musical cambiante: se está diante de uma transformação da própria composição”. Corroborando com essa mesma corrente conceitual, Felipe Kirst Adami (2010, p. 24) disserta que: “O processo criativo da composição musical se desenvolve de acordo com procedimentos específicos correspondentes à bagagem musical e cultural do compositor e tais elementos provenientes do meio que interfiram durante o processo”. Sendo assim, o compositor não começa do nada, pois tudo que ele já ouviu dentro do seu meio musical está associado ao produto de seu trabalho final como compositor e servirá de ponto de partida para sua composição. Em suma, o compositor sempre estará atrelado ao mundo onde suas experiências empíricas construíram, sendo incapaz de se despirm desse manto que o encobre.

Semanticamente buscando o pensamento norteador deste trabalho, devo partir de um conceito primaz de composição para posteriormente aprofundar a concepção de transformação, mais especificamente, no que se refere a processos temáticos de transformação. Significa dizer que o presente estudo se desenvolverá em torno de um processo de modificação que preserva os mesmos elementos do objeto original inspirador, mas que, aplicado em outro contexto, produzirá algo novo.

Ressalto que a transformação temática sobre a qual me debruço, remete à noção proposta por Franz Liszt, que, influenciado por Beethoven, desenvolveu a ideia desse tipo de abordagem ao fenômeno composição, quando um tema musical já exposto é variado e

fragmentado até a formação de uma nova seção, com novos temas. Com base nessa noção de desenvolvimento temático, de acordo com o entendimento de Oliveira (2015 p. 1), Liszt cunhou o conceito de “transformação temática” (*thematische verwandlung*), em que os processos de variação do tema musical seriam explorados como fundamento da composição de toda uma obra. Também há reflexões em Epstein (1980, p. 208): “Schoenberg manifesta sua convicção de que a unidade composicional surge dos relacionamentos entre as propriedades das formas motivicas”. Walter Frisch provou, com a análise de inúmeras obras, que a maioria das composições musicais significativas, “de Bach até Debussy evoluem organicamente de um simples motivo [...] e que a “transformação temática” de Liszt, equivale à “Variação Progressiva” de Schoenberg (FRISCH, 1984, p. 22).

Esse tema me interessa, porque trabalho há mais de duas décadas como professor de música e principalmente como arranjador, tendo também me lançado neste período em composições. Desde os primeiros arranjos já percebia que é grande o potencial de criação através de um arranjo. Em vários arranjos criei introduções para algumas músicas que de certa forma, poderiam dar origem para outra música. É o caso do arranjo apresentado na FIGURA 1 abaixo que fiz em 1999 da música *Falando de Amor* de Tom Jobim para flauta e quarteto de cordas que exponho na figura abaixo. O violino 1 toca uma melodia diferenciada da melodia principal permeada pelas semínimas acentuadas dos demais instrumentos. No compasso 10 o violoncelo conduz a melodia do baixo para começar o acompanhamento em pizzicato dele com violino 2 e a viola. Só então, na anacruse do compasso 13, o violino 1 apresenta a melodia original da música.

Figura 1 - Falando de Amor arranjo para quinteto.

Falando de Amor

Tom Jobim
Arr.: Marco Aurélio Koentopp

Intenso ♩ = 90

The musical score is arranged for a quintet. The first system includes the Flauta (Flute), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello (Cello). The Flauta part starts with a forte (*f*) dynamic. The Violino I part begins with a forte (*f*) dynamic, marked *ad libitum*, and includes triplet markings. The Violino II, Viola, and Violoncello parts also start with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piece, with the Flauta part playing a triplet of eighth notes marked *pp*. The Violino I part features a triplet of eighth notes marked *f*. The Violino II, Viola, and Violoncello parts play triplets of eighth notes marked *pp*. The Violoncello part includes a *rubato* marking and a triplet of eighth notes marked *p*.

A Tempo ♩ = 100

Fl. *1ª vez TACET* *p*

Vln. I *Tema original* *mf*

Vln. II *pizz.* *mp*

Vla. *pizz.* *mp*

Vc. *pizz.* *mp*

Fonte: O Autor (1999, p. 1 e 2)

A introdução é um material completamente diferente, no entanto, inspirado no conteúdo da música *Falando de Amor*. Se ouvíssemos somente ela, não saberíamos qual é a música que está por vir, já que essa não é a introdução registrada como original da obra em gravações do autor.

Outro exemplo, é a introdução que fiz para a música *Pela Luz dos Olhos Teus* de Vinicius de Moraes. O violoncelo solo interpreta a melodia que compus baseado no tema da música. A melodia real começa na viola no compasso 17. Neste caso, percebemos mais claramente traços da melodia original na melodia do solista, a se ver pela bordadura das 3 primeiras colcheias da viola as quais no violoncelo se repetem numa sexta maior abaixo, como mostra a FIGURA 2 abaixo.

Figura 2 - Pela Luz dos olhos teus, arranjo para quinteto.

Pela Luz dos Olhos Teus

Versão para Flauta e Quarteto de Cordas

Vinícius de Moraes

Arr.: Marco Aurélio Koentopp

Moderado ♩ = 98

Flauta

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Vc.

Vla.

Vc.

mf Rubato

mf

mp

Valsa ♩ = 125

Fonte: O Autor (1998)

Já nesses anos finais da década de 1990, cada arranjo era, de certa forma, um ensaio composicional. Algo tímido, mas latente: a composição que deriva de outra composição.

Proponho-me então, neste trabalho, a investigar e discorrer sobre as transformações no processo composicional, adicionando aos parâmetros – ponto de desafio da estrutura, ponto de desafio do tempo e ponto de desafio da escolha das alturas – nomeados por CHAVES, aos quais acrescento a escolha da instrumentação. Acrescento, dessa forma, o timbre como elemento de modificação do resultado final da peça. É uma forma de manipulação desses elementos, podendo transformar uma peça em outra, mas, desconsiderando uma transformação temática para uma nova concepção de obra, visto que não serão apenas digressões de um tema, mas sim

a alteração de vários elementos. Nesse processo de composição aqui proposto, demonstrarei por meio da transformação de composições – *Renascer em Fênix Alfa e Fênix Beta* e de *Alegria da Vida em Reflexões* –, o diálogo existente com alguns compositores que, em seus trabalhos, também relacionaram a transformação como algo pertinente às composições. Dialogo dessa maneira, com alguns outros compositores que também se valeram de transformações em suas composições para atingir outros temas ou motivos e, em seus trabalhos, descreveram como a música nasce, se desenvolve e renasce transformada por ela mesma. Adami (2010), cite-se aqui, está entre os vários compositores que influenciaram neste estudo. Demonstrarei também como esses autores da mesma forma usaram a transformação como meio composicional. Igualmente, Angelo (2014) traz a transformação como processo de composição dinâmico dentro da própria composição. Com base em uma “mancha de piano”, como ele mesmo a intitula, o primeiro gesto musical numa de suas obras se transforma em outros gestos cambiantes dentro da composição.

A presente tese se desenvolverá sem desconsiderar a Variação Progressiva de Arnold Schoenberg, uma das primeiras experiências propostas como exercício composicional para atingir um aperfeiçoamento da técnica. E se balizará nos estudos de três autores: Adami (2010), Chaves (2010) e Angelo (2014), tendo, inclusive, como guia de parâmetro, os três desafios versados por Chaves, incutindo-os no singular processo de composição que ora visou demonstrar com este estudo.

1. DE ONDE BROTAM AS COMPOSIÇÕES? A BUSCA DA COMPREENSÃO DOS FATORES QUE LEVAM À TRANSFORMAÇÃO NO PROCESSO DA COMPOSIÇÃO.

“De onde brotam as composições?” – Essa interrogação já deve ter sido feita, mesmo que em pensamento, por muitos compositores ou ouvintes. A busca por uma sonoridade revolucionária, uma combinação de timbres diferente, um ritmo desconcertante, uma escala inovadora, tudo isso faz parte do subconsciente do compositor. Nova (1999, p. 73), em seu texto *Elogio da Felicidade*, afirma que a satisfação é a motivação mais profunda, a mais primária em relação à criação artística¹. Mesmo que a composição seja uma encomenda, o compositor ainda assim busca uma manifestação artística ímpar, um estilo pessoal que é formado no decorrer de toda uma vida de trabalho.

A utopia criativa é o que permeia o trabalho do compositor. É o sonhá-la e torná-la realidade. O universo sonoro é muito vasto e é plenamente possível se chegar a algo inesperado, mas será que sempre se trata de uma novidade? Ou em alguns casos de uma reinvenção? Pois as composições não brotam do vazio, mas sim de ideias que são transformadas e reutilizadas dando, dessa maneira, origem a um material inédito.

Leroux e Bruno (1999, p. 32) explicam assim o começo de uma composição musical: “Uma primeira parte do trabalho de composição consiste em reunir um certo número de ações sonoras. Estas provêm da audição interna, da imaginação do compositor. Elas podem, e é o caso mais frequente, ser influenciadas por modelos físicos ou naturais.”. E o que permeia essa imaginação do compositor certamente é todo seu histórico de audições e repertório acumulado e transformado em outras experiências musicais. O próprio compositor se reinventa com o passar das suas composições.

Démier (2011, p. 14) afirma em seu livro que a música começou para ele como intérprete e logo em seguida sentiu a necessidade em criar música. Entrar no mundo dos sons, a matéria sonora. Em seu livro ele comenta: “Minhas criações nascem depois de muitos desvios, supressões, acréscimos... E às vezes – mesmo que seja raro – de uma simples linha reta. Há um mistério no ato de criar que hoje ainda me escapa totalmente. Mas pode ser por isso que me impulsiona a continuar a escrever”². O mesmo autor cita ao final da obra: “Todavia, a música

¹ *Je pense que la motivation la plus profonde, la plus primaire à la création artistique, c'est la "jouissance".*

² *Mes créations naissent après maints détours, biffures, rajouts... Et parfois – même si cela est plus rare – d'une seule ligne droite. Il y a un mystère dans l'acte de créer qui aujourd'hui encore m'échappe totalement. Mais peut-être aussi ce qui me pousse à continuer d'écrire.*

não é a única fonte de inspiração do compositor; as outras artes e a poesia em particular têm sido sempre a ela associadas. É certo que a escrita poética está presente ao longo de minha experiência criativa e merece uma menção particular”³. (DÉMIER, 2011; p. 196).

Meus questionamentos sobre o tema pertinente da transformação vêm de uma longa carreira como professor e arranjador. Durante o processo de arranjar uma música já existente, o arranjador tem a liberdade de recriação podendo inclusive fazer uso de técnicas de composição, como por exemplo, a da Variação Progressiva de Schoenberg. Tal caso verificasse quando, no momento de escrever uma variação do tema, o arranjador toma como base a progressão harmônica e sobre ela cria uma melodia derivada da principal ou um improviso escrito. Por vezes essa melodia/improviso toma proporções de ineditismo se distanciando de tal forma da original que se fosse colocada em outro contexto, poderia ser uma composição autêntica. Da mesma forma um período de improvisação que costuma ocorrer nos arranjos de Jazz. Se o músico “guardasse” aquelas frases ali executadas naquele momento não poderiam ser um começo de composição original? É instigante pensar quanta música já poderia ter sido composta utilizando-se destes episódios, ou mesmo de fragmentos deles, como início de uma obra. Desta forma, o arranjo está de certa forma, ligado ao ofício da composição e vice-versa. Afinal, no momento da escrita, o compositor acaba por fazer um arranjo da sua própria peça. Maurice Ravel foi um compositor que compunha para piano e depois orquestrava, assim foi para a obra; *Une barque sur l’océan*. No entanto, a parte da orquestra transpassa o que a partitura para piano solo apresenta, deixando de ser orquestração, mas sim, a meu ver, um retrabalho da sua obra expandida para orquestra sinfônica.

Por que compor mais música? Acredito que a questão não seja bem essa. Mas a razão pela qual compomos pode ser bem mais complexa, e muitas respostas podem ser esboçadas dependendo de como se percebe a música. Para Hervé (1999, p.42): “O objetivo de toda obra musical deveria ser de colocar o ouvinte numa situação de escuta que suscite uma atitude ativa de sua parte e provoque nele um despertar de sentidos, afim que ele não se contente de uma recepção passiva, mas que ele irrigue sua percepção pela sua subjetividade. Mas para incitar o ouvinte em tal atitude, é necessário tentar propô-lo de escutar objetos sonoros que sejam desligados das correntes da causalidade, ou seja, propô-lo de escutar o inédito”.⁴

³ *La musique n’est toutefois pas seule source d’inspiration du compositeur; les autres arts et la poésie en particulier y ont été largement associés. L’écriture poétique il est vrais, est présente tout au long de mon expérience créatrice et mérite une mention toute particulière.*

⁴ *Le but de toute oeuvre musicale devrait être de placer l’auditeur dans une situation d’écoute qui suscite une attitude active de sa part et provoque en lui un éveil des sens, afin qu’il ne se contente pas d’une réception passive mais qu’il irrigue sa perception par sa subjectivité. Mais pour inciter l’auditeur à une telle attitude, il faut tenter de*

A composição pode ter uma função, como fazer parte de um filme por exemplo. Neste caso a trilha se confunde com a própria cena tornando-se num único elemento e assim ficam impressos na lembrança do espectador não mais desassociando música e cena. Por outro lado, a música pode ter o contexto de experimento, enraizada na pesquisa sonora, visando a descoberta de sons ainda não revelados. Aqui entram os equipamentos geradores de frequências e programas de computador com infinitas combinações sonoras. Girardi (1999, p. 102) apresenta em seu texto que “a música hoje está tão diversificada nos estilos, nas linguagens e mesmo nas suas finalidades que é quase impossível identificar qualquer linha de força”⁵.

A seguir, discorrerei um pouco mais sobre alguns tipos de transformação como processo de composição.

Adami (2010) descreve sobre a importância do processo criativo como uma concepção estética baseada nos ciclos vitais, sendo esse processo dinâmico, modificando-se ao longo do tempo e que vai além de fatores psicológicos, tem como um dos elementos mais importantes do processo criativo, a concepção estética, sendo esse um elemento pessoal que pode transformar a forma de ação do compositor.

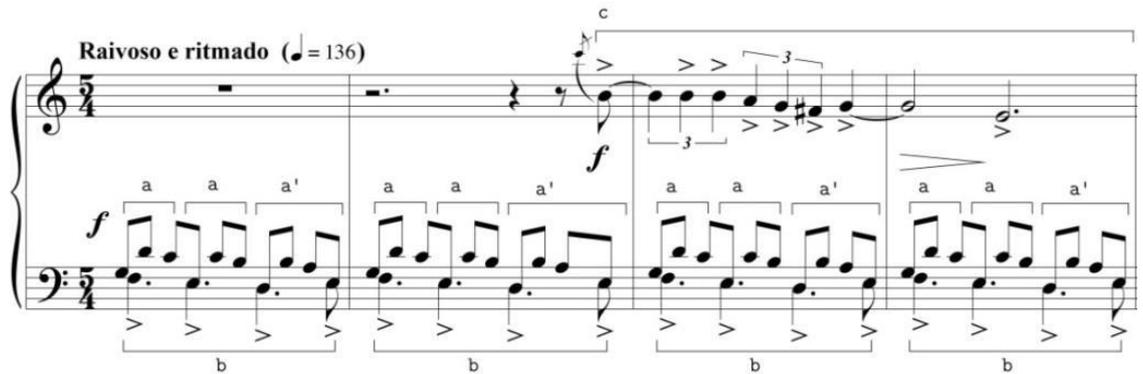
Pitombeira (2014), por sua vez, propõe um método de composição chamado de modelagem sistêmica, baseado na teoria dos contornos, da teoria da Variação Progressiva e da Análise Particional. O autor afirma que “esse processo pode servir como uma poderosa ferramenta para o ensino da composição musical: epistemologicamente, a modelagem sistêmica inter-relaciona três campos do conhecimento: análise musical, pedagogia da composição musical e técnica composicional”. (Pitombeira, 2014, p. 1).

Tendo como exemplo a música *Ponteio n° 2* de Camargo Guarnieri, Pitombeira demonstra como essa música pode servir de modelo para se chegar a outra. O processo consiste basicamente em propor um contorno gerador capaz de servir como modelo para todos os outros no decorrer da obra. Na FIGURA 3 abaixo, há a demonstração desse primeiro passo.

lui proposer d'entendre des objets sonores qui soient détachés de chaînes de causalité, bref, lui proposer d'entendre de l'inouï.”

⁵ *La musique d'aujourd'hui s'est tellement diversifiée dans les styles, dans les langages et dans ses finalités même qu'il est presque impossible d'identifier une quelconque ligne de force.*

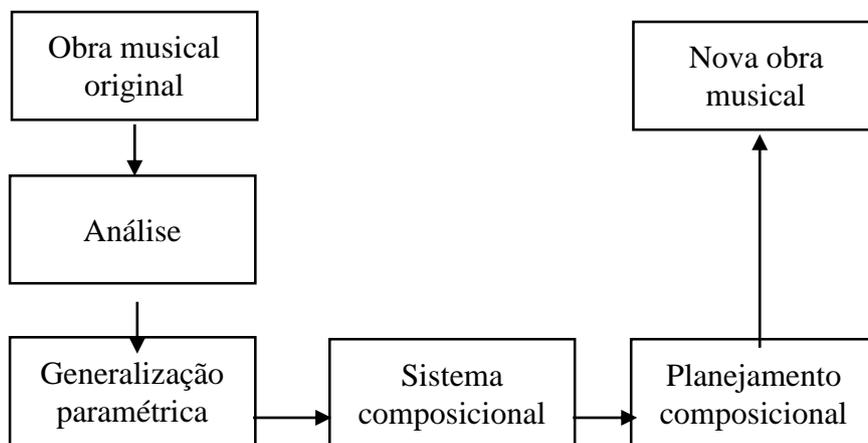
Figura 3 – Modelagem sistêmica: delimitando o contorno gerador



Fonte: Pitombeira (2014, p. 2)

No exemplo, o contorno apresentado como **a** seria o gerador de todos os outros, incluindo inversões e rotações desse motivo. A proposta tem como finalidade a realização de uma obra nova tal como apresenta a FIGURA 4 a seguir:

Figura 4 – Fluxo metodológico da modelagem sistêmica



Fonte: Pitombeira (2014, p. 2)

O elemento principal é o contorno de gestos melódicos que vai proporcionar a referência para o processo de composição. No QUADRO 1 abaixo, está o processo de análise dos quatro compassos do *Ponteio n° 2* de Guarnieri de Pitombeira.

Quadro 1 – Sistema composicional dos quatro compassos iniciais do *Ponteio n. 2*, 1º Caderno, de Camargo

DEFINIÇÃO	DESCRIÇÃO
1	A obra tem um contorno gerador < a >.
2	A obra se configura em três camadas.
3	Na primeira camada, atua o contorno < c > = < ROT1(a) > ++ < RET(a) >.
4	Na segunda camada, atua uma justaposição de três contornos: < a > ++ < a > ++ < INT1(a,n) >, na qual n é a ordem do contorno gerador.
5	Na terceira camada, atua o contorno < b > = < ADD(ROT1(a), 1) >. Esse contorno se sincroniza metricamente com os contornos da segunda camada, ou seja, < b > tem a mesma duração de < a > ++ < a > ++ < INT1(a,n) >.

Fonte: Pitombeira (2014, p. 3)

O autor pretende chegar numa obra nova, mas mantendo algum grau de similaridade com a geradora. O compositor fica livre para decidir sobre o conteúdo das alturas, a estrutura rítmica, a dinâmica e as articulações. Para a definição das equivalências de durações rítmicas, é proposta uma tabela com a equivalência de valores. Com base nessas atribuições e nas descrições do QUADRO 1 acima, o autor chega ao esboço da nova composição apresentada na FIGURA 5 abaixo com um trio de cordas.

Figura 5 - Quatro compassos gerados com a da aplicação da modelagem sistêmica

The musical score consists of three staves: Violino (top), Viola (middle), and Violoncello (bottom). The time signature is 5/8. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one flat (B-flat). The score shows four measures of music. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *mp*. Articulations include *pizz.* (pizzicato). A small table on the right shows rhythmic patterns for measures 0-4:

0	
1	
2	
3	
4	

Fonte: Pitombeira (2014, p. 4)

Na sequência do trabalho, Pitombeira aplica os contornos geradores dessa nova composição, denominada Modelagem Sistêmica, no mesmo trecho do *Ponteio n° 2*, mas agora

com foco na Variação Progressiva de Schoenberg (1993). Ressalto que Pitombeira apresenta três processos que comprovam que é possível a transformação de uma música, sendo a Modelagem Sistêmica apresentada como um caminho para a solução de um processo composicional muitas vezes obscuro para o estudante de música.

O que não me agrada no transcorrer do processo descrito por Pitombeira é o fato de relacionar a música, ou ainda, a composição musical, numa fórmula matemática tirando quase toda a parte de expressão espontânea de criação e cerceando a criatividade do compositor.

Pitombeira usa a composição como solução para a própria composição através da modelagem sistêmica. Na abordagem, a composição não é apenas o resultado final, mas sim o caminho para se chegar a um fim de aprendizado dentro do desenvolvimento e do processo criativo.

É importante salientar que nem tudo que é composto passa necessariamente por um processo de transformação. A criação pode vir de uma espontaneidade do compositor.

2. PROCESSOS COMPOSICIONAIS

Difícilmente, poderíamos mensurar e até enumerar todas as maneiras e todos os processos composicionais existentes e utilizados por diversos autores, mas existem algumas características comuns entre correntes notoriamente percebidas no estudo desse tema. Assim enuncia Michèle Reverdy:

A composição musical, como toda produção humana, não é jamais unívoca. Encontra-se tantos tipos de compositores na história da música quanto os seres humanos que podemos cruzar nas ruas de uma grande cidade. No entanto, podemos tentar discernir grandes correntes através das épocas: alguns compositores privilegiam nos seus trabalhos a elaboração de combinações e de passos lógicos; eu penso nos grandes contrapontistas: Guillaume de Machaut, Johann Sebastian Bach, Béla Bartók, Arnold Schoenberg... Outros, sensíveis às cores dadas pelas sutilezas harmônicas que organizam o discurso musical, são mais ligados à uma escuta vertical: Claudio Monteverdi, Frédéric Chopin, Claude Debussy... Outros ainda, onde a obra se desdobra através de uma série de desenvolvimentos de ordem dramática, partem de um material de base elementar – um acorde, uma célula rítmica, um fragmento de escala, para atingir uma forma complexa: eu penso em Joseph Haydn, Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, Alban Berg, Henri Dutilleux... Outros se estabeleceram em longas sequências estáticas, a saber repetitivas, utilizando o revestimento em *fondu-enchaîné* como Richard Wagner ou, mais próximo de nós, György Ligeti. Alguns colocaram nas obras combinações inteligentes de *ostinati* como Stravinsky na *Sagração da Primavera*. Outros enfim trabalharam principalmente com o timbre: essa é uma atitude mais moderna onde os grandes pioneiros são, por várias razões, Anton Webern e Edgard Varèse”. (REVERDY, 2007, p. 14)⁶.

Dentro dessa ótica, observei, então, os processos de composição dentro de algumas perspectivas, como a de Arnold Schoenberg, no tocante à visão da variação dentro de um campo

⁶ *La composition musicale, comme toute production humaine, n'est jamais univoque. On rencontre autant de personnalités de compositeurs dans l'histoire de la musique que l'on peut croiser d'êtres humains dans les rues d'une grande ville. Néanmoins, on peut essayer de discerner de grands courants traversant les âges: certains compositeurs privilégient dans leur travail l'élaboration des combinatoires et des démarches logiques; je pense aux grands contrapuntistes: Guillaume de Machaut, Jean-Sébastien Bach, Bela Bartok, Arnold Schoenberg... D'autres, sensibles aux couleurs données par les subtilités harmoniques qui organisent le discours musical, sont plus attachés à une écoute verticale: Claudio Monteverdi, Frédéric Chopin, Claude Debussy... D'autres encore, dont l'oeuvre se déploie à travers une série de développements d'ordre dramatique, partent d'un matériau de base élémentaire – un accord, une cellule rythmique, un fragmente de gamme – pour aboutir à une forme complexe: je pense à Joseph Haydn, Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, Alban Berg, Henri Dutilleux... D'autres s'installeront dans de longues séquences statistiques, voire répétitives, utilisant le tuilage en "fondu-enchaîne" comme Richard Wagner ou, plus près de nous György Ligeti. Certains mettront en chantier de savantes combinaisons d'ostinati comme Stravinsky du Sacre du Printemps. D'autres enfin travailleront principalement sur le timbre: ceci est une attitude plus moderne dont les grands pionniers sont, à des titres divers, Anton Webern et Edgard Varèse.* (Minha tradução).

harmônico, conjuntamente com o ciclo vital no processo composicional de Adami e o de reconstrução da composição de Chaves. Concluí essa observação com as interpretações transformadoras referentes a esse processo sob o prisma de Bruno Angelo.

2.1.SCHOENBERG – VARIAÇÃO PROGRESSIVA

Entre os elementos que compreendem o processo de composição descrito por Schoenberg (1993), o primeiro a ser observado é a forma. É na forma que estarão inseridas as frases, os motivos, os períodos e as sentenças. Em todos os itens, Schoenberg preza a clareza de ideias e a evolução paulatina do domínio sobre eles:

Nos estágios iniciais, a invenção do compositor raramente flui com liberdade, pois o controle dos fatores melódicos, rítmicos e harmônicos impede a concepção espontânea das ideias musicais. É possível, então, estimular as faculdades criativas e adquirir habilidades técnicas, realizando-se um grande número de esboços de frases baseadas em uma harmonia prefixada”. (SCHOENBERG, 1993 p. 30).

Tem-se aqui o ponto de partida para um processo de composição: uma harmonia prefixada. Schoenberg apresenta (FIGURA 6) vários exemplos com apenas um acorde de fá maior. Com ele, constrói progressivamente seus caminhos melódicos, desde o mais simples, sendo as notas do acorde em maior valor até com mais divisões e inclusões de notas estranhas ao acorde (entre as quais, notas de passagem).

Figura 6 – Exercício 5 e exercício 10 de Schoenberg sobre a construção de motivos

Ex. 5

Unidades melódicas derivadas de acordes arpejados



Ex. 10

Ornamentando o Ex. 8



Fonte: Schoenberg (1993, p. 32 e 33)

Ao entender que este seria um bom caminho, faço o meu experimento, construindo uma música pela harmonia e não pelo motivo, elemento principal na Variação Progressiva de Schoenberg. É uma progressão harmônica arbitrária de onde derivaria um motivo. Inicialmente, são colocadas notas longas do acorde. Em seguida (FIGURA 7), notas com divisões rítmicas menores e, assim, passo a desenvolver um motivo.

Figura 7 – Aplicação da Variação Progressiva por meio da harmonia

1) 1ª Progressão escolhida com um acorde por compasso

Chords: F7M, D♭7M, C7, Am7, F, B♭7M, C7, F7M

2) 1ª Progressão com mais notas arpejadas e com dois acordes em alguns compassos

Chords: F7M, D♭7M, C7, Am7, F, B♭7M, C7, F7M

Fonte: O autor (2015)

No exemplo da FIGURA 5 acima, a versão número 1 apresenta uma sequência de acordes, a qual nomeei de 1ª Progressão. A partir das notas longas definidas pela harmonia, fiz a construção da linha número 2, com notas de menor duração, mas ainda todas dentro da harmonia.

No exemplo da FIGURA 8, a versão número 3, apresenta um motivo melódico desenvolvido na 1ª Progressão. Priorizei o uso de notas do acorde e são poucas as notas de passagem ou bordaduras. Nessa versão 3, o baixo continua com notas longas fundamentais dos acordes. Já na versão 4 da FIGURA 8, o baixo realiza movimentos rítmicos com notas mais curtas, proporcionando um desenho melódico mais movimentado e com algumas referências à linha melódica mais aguda, como é o caso do primeiro tempo no segundo compasso na linha 4. Da mesma forma, acrescentei as vozes intermediárias que completam a harmonia e apoiam a divisão rítmica da melodia da voz mais aguda.

**Figura 8 – Aplicação da Variação Progressiva com desenvolvimento da melodia,
do baixo e das vozes intermediárias**

3) 1ª Progressão com desenvolvimento melódico

4) 1ª Progressão com desenvolvimento melódico e complementos da harmonia

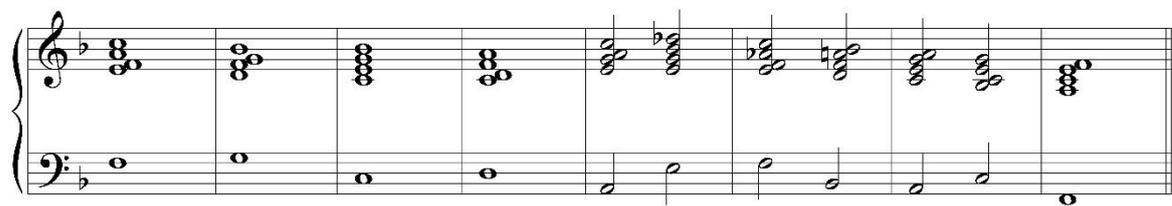
Fonte: O autor (2015)

O mesmo processo foi utilizado para criar outra progressão, que chamei de 2ª Progressão apresentada na FIGURA 9 a seguir.

Figura 9 – 2ª Progressão, baseada na Variação Progressiva

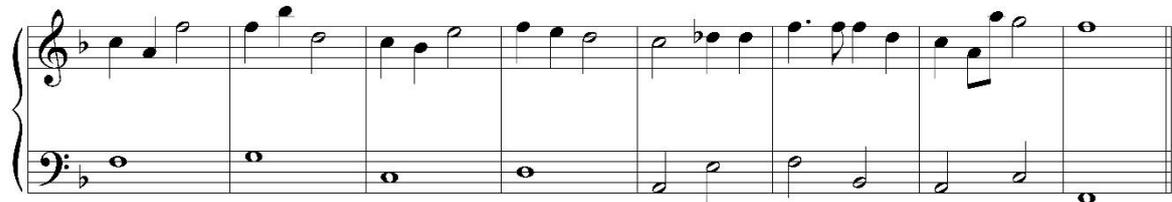
5) 2ª Progressão harmônica

F7M Gm7 C7 Dm7 Am7 E° Fm7 Bb7M Am7 C7 F7M



6) 2ª Progressão harmônica com motivos melódicos

F7M Gm7 C7 Dm7 Am7 E° Fm7 Bb7M Am7 C7 F7M



Fonte: O autor (2015)

A seguir, apresento (FIGURA 10) o desenvolvimento do motivo melódico. As vozes superiores ficaram com notas mais longas de suporte harmônico em textura homorítmica, enquanto o baixo realiza um movimento melódico com divisões que são muito semelhantes às divisões rítmicas da voz superior da 1ª Progressão. “Frases ou segmentos contrapontísticos são muito usados para embelezar uma repetição.” (SCHOENBERG, 1993, p. 111).

Figura 10 – Desenvolvimento das vozes superiores e do baixo da 2ª Progressão

7) 2ª Progressão harmônica com harmonização do motivo melódico a 3 vozes

8) 2ª Progressão harmônica com baixo imitando a divisão rítmica da 1ª progressão

Fonte: O autor (2015)

E, para concluir o processo, juntei as duas progressões (FIGURA 11) para formar um período maior, o qual poderia ser prolongado com mais um, formando uma pequena peça. Com isso, temos que considerar que:

[...] O motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como esse está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”. (SCHOENBERG, 1993, p. 35).

Figura 11 – 1ª e 2ª Progressões consecutivas, formando um período

9) 1ª e 2ª Progressões consecutivas

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system features a sequence of chords: F7M, Db7M, C7, Am7, F, Bb7M, C7, and F7M. The second system features: F7M, Gm7, C7, and Dm7. The third system features: Am7, E°, Fm7, Bb7, Am7, C7, and F7M. The bass lines in all systems consist of eighth-note patterns, often with beamed eighth notes, providing a rhythmic foundation for the chords.

Fonte: O autor (2015)

O conceito de Variação Progressiva e a *Grundgestalt* (motivo básico) é usado como referencial teórico para análise de obras de diversos estilos de música. Dudeque (2013) apresenta uma análise de *Friede auf Erde* Opus 13, do Schoenberg, aplicando o conceito de Variação Progressiva e como ela ocorre na obra. Dudeque (2003) propõe uma rediscussão sobre a análise do primeiro movimento do *Quarteto K465* de W. Mozart, no qual Schoenberg aplica o conceito da Variação Progressiva como um processo gradual de desenvolvimento de motivos.

Dudeque (2003) parte da definição de Schoenberg sobre o referido quarteto para explorar o processo da variação progressiva. Segundo o autor desse conceito, seria esse quarteto um dos exemplos mais perfeitos sobre o conceito de variação progressiva. Na FIGURA 12 abaixo, tem-se a representação do motivo básico gerador de toda a obra.

Figura 12 – Reconhecimento da *grundgestalt* do *Quarteto A dissonância* de Mozart

Ex. 1 (*Grundgestalt*)

The image shows a single staff of music with four measures labeled a), b), c), and d). Above the staff, 'Gestalt A' is written over measure a) and 'Gestalt A1' over measure b). Brackets and arrows indicate the following: 'a1' and 'a' are bracketed over the first two notes of measure a); 'a2' is bracketed over the last two notes of measure b); 'a3' is bracketed under the first two notes of measure c); 'a4' is bracketed over the first two notes of measure d), with another 'a4' bracketed under the last two notes of measure d). A 'Z' is written below measure b), and a 'z' is written below measure c).

Fonte: Dudeque (2003, p. 48)

Veja-se a seguir o mesmo motivo usado em outros momentos da peça, como no exemplo mostrado pelas FIGURAS 13 e 14 abaixo, com o motivo A apresentado pelo violino 1.

Figura 13 – Compassos 46 a 49 com a mesma *Gestalt*

The image shows a two-staff musical score for measures 46 to 49. The top staff is for Violin I (vln. I) and the bottom staff is for Violin II (vln. II). Measure 46 is marked with a 'tr' (trill) and 'vln. I'. Measure 47 has a bracket labeled 'A' over it, with 'a' written below. Measure 48 has a bracket labeled 'A' over it, with 'a' written below. Measure 49 is marked 'alternativa: a' inversão e diminuição'. A note in measure 49 is connected to measure 48 by a dashed line. A note in measure 47 is connected to measure 48 by a dashed line. The text 'tendência das menores notas' is written below measure 46.

Fonte: Dudeque (2003, p. 48)

Figura 14 – Compassos 147 a 154 com referências ao motivo A

Ex. 6

147

relacionado à a1

relacionado à a2

6^b

6[#] a1

a2

a

151

v7

dissolução de conteúdo motivico

Fonte: Dudeque (2003, p. 49)

A *Gestalt* básica, no início desse primeiro movimento, servirá como ponto de partida para novas ideias durante toda a obra. A transição na forma sonata tem uma importância fundamental para Schoenberg se referir à característica principal da variação progressiva: a de gerar novas ideias. Dudeque defende o ponto de vista de que a Variação Progressiva pode servir não só como um processo de composição musical, mas também “[...] como uma ferramenta analítica importante para compreendermos a unidade e a variedade do discurso musical nesta obra de Mozart” (DUDEQUE, 2003, p. 15).

2.2.ADAMI – OS PROCESSOS CRIATIVOS

Felipe Adami se preocupa em explicar as várias maneiras em que se apresenta a estética musical como elemento de transformação para um compositor:

No caso da música, não consistindo de um material físico, mas de uma arte em movimento, que não pode ser congelada durante uma audição para uma comparação entre diferentes pontos em uma visão única, normalmente, são necessárias diversas fruições para se identificar estes elementos despercebidos, e, certamente, ainda restarão elementos que talvez nunca sejam constatados. Existe aí um movimento circular, pois a cada vez em que elementos inconscientes emergem à consciência, em um ato de fruição de sua obra, o compositor ao mesmo tempo conhece melhor sua forma de ação criativa, por poder raciocinar conscientemente sobre elementos antes ignorados e cria o espaço para sua transformação. No momento em que suas vivências, musicais ou não, vão transformando sua forma de agir e pensar, o compositor está sujeito a uma revisão e transformação de suas concepções estéticas. (ADAMI 2010, p. 15).

Ou seja, o compositor se autorrecicla e se transforma dentro do seu processo de composição musical. O autor ainda comenta que “apesar da consciência de uma concepção estética, análises posteriores à composição de uma obra acabam demonstrando que essas concepções passam por um processo contínuo de transformação [...]” (ADAMI, 2010, p. 16).

Adami explica que um processo composicional não é uma exclusividade do compositor e que a execução e a apreensão também fazem parte do sistema. Após a realização da obra, pode acontecer tanto uma análise teórica da peça ou mesmo uma interpretação dela. De alguma forma, ocorrerá uma realimentação do resultado final, que causará impressões no compositor, gerando transformações de pensamento, tanto de ordem técnica quanto de ordem estética, as quais se solidificarão na próxima composição.

Mais uma vez, o ciclo se fecha e o compositor pode usar essas reflexões e interpretações de sua obra nela mesma como uma espécie de reformulação ou mesmo numa nova composição. Adami cita como exemplo de transformação:

A princípio, poderia se pensar que a morte do compositor seja o final do processo, mas ainda existe a possibilidade de reabertura do sistema, como ocorreu com as obras barrocas durante o período romântico, alterando substancialmente a sonoridade do texto musical. É claro que, neste caso, o grande agente da transformação seria outro que não o compositor da obra, mas o ciclo da obra continuaria. Por vezes, a transformação é tão grande que a

composição ganha novas feições, podendo ser quase classificada como uma nova obra, (re) nascida de uma obra anterior, como ocorre, por exemplo, com o *Ricercare* a seis vozes, da *Oferenda Musical* de J. S. Bach, na orquestração pontilhista de Weber (1935) quase 200 anos depois. (ADAMI, 2010 p. 21).

Percebi com essas afirmações que a transformação de uma obra pode ser realizada alterando-se a orquestração ou o que acarreta dela, como a textura, a dinâmica orquestral e os timbres.

Adami se refere também à emoção como um momento de inspiração no processo criativo. Ele aporta a ideia que mesmo a audição de uma obra pode resultar numa motivação para escrever uma peça. Se a audição pode provocar tais sentimentos num compositor é porque ele quer tomar o que ouviu como momento de partida. Se essa audição causou tal “impacto” na decisão do compositor é porque ele vai tender a fazer uma espécie de reciclagem daquela percepção e transformá-la em outra. Tem-se aqui uma transformação no campo da emoção. O compositor será impelido a tentar escrever algo inspirado com o que ele ouviu e buscar um deleite semelhante em sua nova composição. Dessa maneira, conclui Adami:

Os processos perceptivos também fazem parte da execução da obra por um intérprete, bem como a assimilação por parte do público. Os processos cognitivos são inerentes aos perceptivos, já que tudo que é percebido poderá ser assimilado e transformado em conhecimento e se tornam ainda mais importantes no momento em que se faz uma teorização sobre o que foi criado ou uma análise do produto composicional. O que pode ser feito pelo próprio compositor ou por outros teóricos, mas que retorna então ao compositor, ou a outros compositores, fechando o ciclo (e ao mesmo tempo iniciando um novo ciclo) (ADAMI 2010, p. 23).

2.3.CHAVES – PROCESSO DE TOMADAS DE DECISÕES NA COMPOSIÇÃO

Percorrendo um olhar sobre a bibliografia musical, percebi uma profusão de livros que abordam várias disciplinas da área e outros que visam mais ao pensamento musical, às discussões sobre processos e às pedagogias. No entanto, é muito pequena a produção de material que se preocupe com a pedagogia da Composição Musical. Esse é o aspecto apontado por Chaves (2010) que explanarei, neste capítulo, visando a um complemento dentro desta tese que busca gerar um processo de composição através da transformação de uma peça em outra:

Pouco se tem refletido sobre uma pedagogia da composição musical acadêmica e é necessário fazê-lo para que seus pontos de desafio, que também são inúmeros e vários, venham à percepção de compreensível e também nos ensinem algo”. (CHAVES, 2010. p. 82).

Com base em alguns pressupostos, Chaves apresenta as inquietações que conduzem às reflexões sobre a pedagogia da composição musical e aos sete pontos de desafio que induzem às investigações sobre ela. Os pressupostos são definidos como um processo de tomada de decisões que se estende por três territórios: “Decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões pontuais”. (CHAVES, 2010. p. 83). Esses são os três itens que mais interessam a esta tese, porque, procuro com eles, estabelecer uma meta dentro desse processo de composição embasado na transformação. Interpreto que esse repertório com o qual se dialoga seja exatamente a busca de uma música que servirá de referência dentro do processo de transformação.

As decisões ideológicas são definidas como: “O estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções”. (CHAVES, 2010. p. 83). Interpreto que esse repertório com o qual se dialoga seja exatamente a busca de uma música que servirá de referência dentro do processo de transformação.

Em seguida, Chaves apresenta as decisões estéticas como sendo: “[...] quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem”. (CHAVES, 2010. p. 83). Essas decisões são ligadas às ideológicas.

Já, no que concerne à terceira decisão observada por Chaves, as Decisões Pontuais, elas se apresentam como sendo as mais difíceis no trabalho do compositor. Segundo Chaves, as decisões pontuais são “as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e formam a obra em um processo cumulativo de informações”. (CHAVES, 2010. p. 83). Constituem-se, dessa forma, em uma infinidade de encruzilhadas, nas quais o compositor deverá fazer suas escolhas e se confrontar com elas.

Faço aqui outro exercício para exemplificar essas tomadas de decisões: compor uma Miniatura tendo como ponto de partida a *Élégie* que é o terceiro movimento da *Serenata para Cordas* Opus nº 48 de P. I. Tchaikovsky. Parto dos “pontos de desafio”, assim chamados por Chaves, para criar uma música. O ponto de desafio **a** é o da estrutura e da forma. Para Chaves, é o elemento central: “O equilíbrio de conceituação da estrutura e forma se torna indispensável, como direcionamento ao exercício da atividade compositiva”. (CHAVES, 2010. p. 85). Defino, então, que minha estrutura será uma música, dividida em quatro pequenos momentos, formando uma miniatura, contendo as partes: A – B – C – D; sendo B, C e D em forma de derivações transformadas de A.

O ponto de desafio **b** é o Tempo. Chaves, o define assim: “Os impulsos que jogam o compositor para diante são, o controle do tempo e o desenrolar da ideia no tempo – o desenho de um percurso entre o ponto A e o ponto B que é o percurso entre o início e o fim de um recorte no tempo, de um recorte *do tempo*”. (CHAVES, 2010. p. 86). A música só acontece quando um espaço de tempo é percorrido. Não tenho ainda como definir totalmente o percurso de tempo que minha miniatura terá, porque ela ainda está no momento de *vir a ser*. Passo para o ponto de desafio **c**, que trata da escolha das alturas, ou seja das notas propriamente ditas, elemento fundamental de definição musical.

Começo a sequência de tomada de decisões, escolhendo um trecho de uma música que servirá de base para as transformações que serão feitas seguindo o princípio das decisões a serem tomadas no decorrer do processo composicional. O trecho abaixo (FIGURA 15) é o primeiro tema do 3º movimento da *Serenata para Cordas* Op. 48 de Tchaikovsky, a *Élégie*, numa redução com apenas a melodia e o baixo:

Dentre as possibilidades, faço as escolhas dos acordes e procedo com a colocação das outras vozes abaixo da melodia, formando e definindo a harmonia sugerida pelas cifras.

Construo uma nova melodia (FIGURA 17) para o baixo baseada no contorno melódico da *Élégie*. Tal procedimento vai resultar no segundo compasso na nota dó sustenido, deixando o acorde na segunda inversão do acorde.

Figura 17 – Formação da melodia do baixo

The musical score for Figure 17 is presented in a grand staff with two staves. The top staff shows a sequence of chords: Bm, F#m/C#, D, Em, G, Am, and Bm. The bottom staff shows a bass line with a melodic contour based on the original melody of *Élégie*. A text annotation 'Baixo com linha melódica baseado na melodia da *Élégie*' is placed between the two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fonte: O autor (2015)

Tenho como princípio que uma metodologia de composição é importante para o desenvolvimento do compositor. No entanto, um toque pessoal é fundamental para uma escrita personalizada. Desta forma, no penúltimo compasso do modelo acima, altero a nota dó sustenido para dó natural personalizando o mecanismo da composição. Evitando assim, que o ato de compor seja apenas um processo mecânico sem atuação direta do compositor no produto final.

Nesse momento, entra em jogo o ponto de desafio descrito por Chaves, criação e percepção. Comparando os trechos da FIGURA 14 e da FIGURA 15, mostro que houve uma inversão de papéis melódicos. O baixo virou melodia em região mais aguda e a melodia principal virou melodia do baixo.

Para que a composição não pareça uma estrutura de tema com variação da música de origem, transformações de caráter técnico se fazem necessárias por exemplo, mudança de sistema (tonal, atonal, serial, etc.), mudança de fórmula de compasso, etc. Opto pelo caminho de alterar a fórmula de compasso saindo da divisão ternária e acrescentando um tempo em cada compasso, resultando assim num compasso quaternário. Poderia também mudar a figura-base da divisão, mas mantenho a semínima como figura de referência (FIGURA 18).

Figura 18 – Mudança de fórmula de compasso

The musical score for Figura 18 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The chords are labeled above the treble staff: Bm, F#m/C#, D, Em, G, Am, and Bm. The bass staff begins with a 4/4 time signature, which changes to 3/4 time after the first measure. The text 'Tema com mudança de compasso!' is written in the left margin of the treble staff.

Fonte: O autor (2015)

Na FIGURA 19 abaixo, exponho a parte B da Miniatura com uma segunda voz em contraponto com a primeira.

Figura 19 - Miniatura parte B

The musical score for Figura 19 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. The chords are labeled above the treble staff: Bm, F#m/C#, D, Em, G, Am, and Bm. The text 'Criação da 2ª voz.' is written in the left margin of the treble staff.

Fonte: O autor (2015)

Esta segunda voz servirá como elemento principal da construção da parte C da Miniatura. Com base nela, construo outra harmonia com o mesmo princípio já descrito antes, gerando, ao mesmo tempo, uma parte diferente dentro da peça e que vai se transformando em outra dentro dela mesma (FIGURA 20).

Figura 20 - Miniatura parte C

2ª voz transformada em voz principal com nova harmonia

célula de origem do último tema da Miniatura

Fonte: O autor (2015)

Continuando dentro desse mesmo raciocínio de derivações e transformações internas, a parte D é construída com base no contraponto gerado pela segunda voz no quarto compasso da parte C (FIGURA 21).

Figura 21 - Miniatura parte

♩ = 72

55

Fonte: O autor (2015)

Nessa parte D, o andamento da música é diminuído, o baixo apresenta o tema final também alongado no tempo representado com notas mais longas, mínimas. E, finalmente, ao término da peça, ouve-se o acorde de ré maior, porém com vários harmônicos superiores acrescentados.

Deixo a contribuição de uma sugestão de processo de composição baseado na transformação. Um ponto de início é uma música já existente. Dela, constrói-se um motivo original. Com base nele, uma transformação surge de dentro da outra tal qual um jogo. A segunda voz ou da linha do baixo, transforma-se em nova melodia com nova harmonia e andamento. Essas partes formam uma estrutura que pode ser maior ou menor, dependendo de onde se quer chegar com a peça.

2.4. ANGELO – INTERPRETAÇÕES TRANSFORMADORAS NO PROCESSO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Em sua tese de doutorado, Bruno Angelo aponta compositores de maior influência sobre seu processo criativo. Entre as peças por ele analisadas, a que mais chamou minha atenção e que relaciono com a minha tese é a peça intitulada *Introverso*. Nela, o autor apresenta o que chamou de uma “mancha de piano”, como sendo os sons de uma ideia inicial. Ele narra que nem sempre esses gestos se tornarão realmente uma nova peça. A mancha de piano funciona como se fosse um conjunto de sons geradores de toda a música, que dele se expande no decorrer do processo de composição e se transforma dentro da própria peça até a conclusão. Dessa mancha, emana toda sonoridade e todos os gestos estarão relacionados a ela. O que relaciono neste estudo, com a minha tese, é o ato de uma transformação como processo composicional.

O processo todo de Bruno Angelo começa com representações que ocorrem no imaginário do compositor. No entanto, transformações já se apresentam no momento de representá-las na partitura, ou seja, é um embrião na imaginação do compositor. Até que se

concretize em forma de escrita musical, muitas mudanças podem aparecer e a grafia pode ser também o elemento de alteração. Mas o autor descreve ainda que as transformações não estão estancadas e que mudanças podem ocorrer no percurso: partitura – gravação – *performance*. Transformações podem quebrar a rigidez da partitura e se abrir para outras mutações nesse processo criativo.

Angelo prevê no processo de composição a maleabilidade e a superficialidade de todos os materiais musicais. O caráter de “mancha de piano” é puramente poético e maleável durante o processo. Todos os materiais ainda estão em processo de formação: “A transformação se dará entre elementos que são parte da mesma composição, ainda que a maioria deles nunca venha a existir de fato” (ANGELO, 2014, p. 20).

Para esse autor, a estrutura é sempre definida (se for) *a posteriori*. Já no início, prevê onde chegará com as ideias composicionais já escritas na partitura. No entanto, a composição pode mudar tudo: “[...] de certa maneira, durante meu processo composicional, tudo é seção A, no entanto tudo é transformação”. (ANGELO, 2014, p. 24).

No momento da interpretação e explanação de sua música *Pó*, Angelo conta que o próprio nome da peça, bem como o nome da série da qual ela faz parte (*Coisas Pelo Ar*) só veio à tona, quando ele fez uma análise narrativa da partitura e de seus elementos e fazendo assim, um ciclo de composição que não terminou quando a peça foi para o papel. Foi, assim, que tive a ideia de dar continuidade ao processo composicional sugerido pelo autor, no qual ele propõe que o leitor dê a sua própria narrativa interpretativa da sua peça *Pó*. Esta continuidade é, então, o meu diálogo com este autor, fazendo uma transformação desta peça em outra, o que gerou a partitura abaixo e dei o nome de *Duster*.

Valho-me da narrativa mostrada por Angelo, onde diz que ao rever a sua peça ainda sem nome, imaginou uma camada de pó se erguendo, e, desta narrativa, veio a ideia de expressar este pensamento com um instrumento de sopro. Escolhi então flauta transversal de embocadura livre onde o som é produzido pelo vento que, literalmente, sai da boca do instrumentista, percorre o ar livremente e então adentra ao instrumento uma parte dele pelo bocal e outra parte se perdendo fora da flauta. É o próprio ar vibrando, não sendo nem palheta nem o lábio do músico que vibra. O ar entra transversalmente ao corpo do instrumento e forma no seu interior um movimento helicoidal no bocal, tal como um redemoinho de vento idealizado pelo autor. Mantive os pontos de apoio em uníssono que haviam no original como pontos de referência, mas é claro, com notas diferentes. Não alterei nem o número de compassos, nem a velocidade, esta última por achar que, assim, apesar da transformação ainda tem um elemento quantificado

que exprime justamente a velocidade do vento que levanta a poeira, conforme descrição da narrativa de Angelo. Mantive o piano na instrumentação para melhor diálogo sonoro com a flauta, muito embora a ideia inicial tenha sido fazer uma música com flauta solo, mas entendi que se perderia muito do contexto e com o piano mais sonoridades podem ser exploradas no decorrer da peça. Tal qual ele fez na sua tese, opto por apresentar a peça *Duster* aqui na íntegra para melhor acompanhamento do processo. Na partitura abaixo, consta também como um segundo piano, a peça *Pó*, para comparação dos elementos. Os trêmulos na flauta em intervalo de terça são para produzir a ideia de vento, e, seguem quase até a primeira exposição das semibreves da música original, onde marquei como primeiro período na música. Durante estes trêmulos, o piano apresenta pequenos elementos provenientes da música original. As notas mais agudas são, em *Duster*, notas mais longas, porém com o mesmo intervalo em quarta na região grave. A sequência de colcheias executa um gesto mais melódico como lembrança do primeiro compasso do original. A poeira vai se erguendo e com ela a dinâmica da flauta vai no seu máximo para a região, e se desfaz em duas notas, tão rápido como o vento se forma, se dispersa. Os momentos em nota longa no compasso 11 a 14, agora pulsam em semínimas e a flauta segue com notas muito rápidas como lembranças melódicas da música de origem. As figuras dos compassos seguintes (colcheia pontuada com semicolcheia) são provenientes dos compassos finais de *Pó*. No intervalo em segunda das notas do piano com as da flauta, as notas são suplantadas pelos uníssonos oitavados dos instrumentos e a dinâmica em *diminuindo* conduz ao fim da poeira com a lembrança dos trêmulos, agora em região grave do piano. As últimas notas, em staccato do piano, são, justamente, as quatro primeiras no original representando um ciclo que sempre pode continuar.

Abaixo na FIGURA 22 os quatro primeiros compassos da música *Duster* composta a partir da música *Pó* de Bruno Angelo.

Figura 22 – *Duster* compassos 1 a 4

Duster

Transformação de Pó de Bruno Angelo

Marco Aurélio Koentopp

Como uma brisa ♩ = 86

The musical score is for the piece 'Duster' by Marco Aurélio Koentopp, a transformation of Bruno Angelo's 'Pó'. It is in 4/4 time with a tempo of 86 beats per minute. The score consists of three staves: Flauta (Flute), Piano 1, and Piano em Pó 2. The Flute part starts with a *pp* dynamic and features a melodic line with a crescendo to *mf*. Piano 1 and Piano em Pó 2 provide harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings (*pp*, *p*, *mp*, *mf*) and articulation marks.

Fonte: O autor (2015)

Com esta nova composição, estabeleço um diálogo com Bruno Angelo e com a teoria da narrativa interpretativa que ele apresenta. Seriam muitas as possibilidades de composição tendo por base a transformação da música de origem *Pó* em outra. A minha “mancha de piano” foi a peça como um todo e dela derivei a peça *Duster*. Claro que muitas outras decisões poderiam ser tomadas mas fiz minhas escolhas que me conduziram ao resultado final.

3. O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE: *REFLEXÕES, FÊNIX ALFA E FÊNIX BETA*

A composição dessas peças se deu durante o período do doutorado. Percebi que ao finalizar o processo composicional, muitas outras possibilidades estavam diante de mim. Possibilidade de compor uma música dentro de uma estética fora da minha área de atuação, a possibilidade de tomar qualquer obra do universo consagrado como por exemplo, alguma Sinfonia de Mozart, ou uma abertura de Ópera de Rossini, etc. Muitos caminhos a seguir na direção de transformação de um tema em outro, de uma música em outra. Isso levou à composição de *Fênix Alfa* e *Fênix Beta* com base em *Renascer*:

São alguns pressupostos do meu processo de composição:

- a) o estabelecimento de uma estrutura básica de construção da música. Escolher um tipo de estrutura sobre a qual vai ser desenvolvida a obra;
- b) a utilização de relações tonais, agregando aos acordes harmônicos mais distantes como por exemplo, a 9^a, 11^a e 13^a, para determinar o vocabulário sonoro;
- c) Extração de material temático da peça de origem.

3.1.PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA *RENASCER* PARA A MÚSICA *FÊNIX ALFA*

A música *Renascere* foi uma composição que fiz durante o meu Mestrado. A partir de apreciações de obras do francês Olivier Messiaens, foi composta essa música de pequena duração visando um exercício de composição.

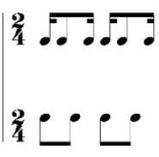
Nesse processo de transformar a peça *Renascere*, decidi começar pela instrumentação, ampliando o duo flauta/piano para quinteto de cordas. Como a ideia era realmente alterar a formação instrumental, decidi aproveitar a mesma formação de *Reflexões* para facilitar a execução das obras durante o período de doutoramento. A mudança instrumental me proporcionou o uso de alguns elementos idiomáticos das cordas, como *pizzicato*, *surdina*, *col legno*. A transformação é grande na passagem de *Renascere* para *Fênix Alfa*, começando pela fórmula de compasso que passa a ser ternário simples e a tonalidade alterada para sol menor. *Renascere* explora as sonoridades do piano e da flauta quase de forma independente, mas, em *Fênix Alfa*, priorizei a escrita homorítmica, os duetos e os solos. A introdução com viola solo apresenta os dois temas principais que serão utilizados no decorrer da peça, ambos extraídos de *Renascere* e transformados em *Fênix Alfa*. Logo em seguida, exponho o tema “A”, harmonizado em forma de coral com violinos, viola e violoncelo, emergindo da linha solo da viola. Já no compasso 19 ao 26, o coral se desfaz e só o violino 1 perdura com a melodia principal e o baixo com sua condução anterior, enquanto os outros se dispersam em outras frases. Essas mudanças, que partem de uma tomada de decisões, visam ao afastamento gradual dos elementos que compõem uma música e culminam na outra. Criei um período de transição com pedal dos violinos em região aguda, durante o qual, a viola e o violoncelo fazem linhas imitativas como uma nova introdução que conduz ao tema B. A mudança repentina de armadura de clave, tirando os bemóis, tem o intuito de renovar a música. O tom de dó maior é confirmado no último acorde da peça, revelando o gesto de renovação da “Fênix”. A partir do compasso 51 até o fim da peça compasso 57, explorei várias sonoridades características dos instrumentos de corda a arco: o harmônico no violino 2, *con legno* no contrabaixo, *pizzicato* no violoncelo, *surdina* e *trêmulos* na viola. O harmônico no violino 2 dá unidade ao grupo sustentando a nota dominante sol. E pouco a pouco vai se formando o acorde de dó maior no gesto final de renascimento (FIGURA 23).

Figura 23 *Fênix Alfa* compassos finais construção do acorde de Dó Maior.

Fonte: O autor (2014).

Quadro 2 – Comparativo das alterações entre *Renascer* e *Fênix Alfa*

PARÂMETROS DE ALTERAÇÃO		
	<i>Renascer</i>	<i>Fênix Alfa</i>
Fórmula de compasso	9/8 – 3/4 – 2/4	3/4 e 4/4
Sistema	Tom de sol menor com tendências para modo Dórico.	Dórico passando para tom de dó maior.
Andamento	Referência decrescente (bpm): 120; 40; 30; 50; 30.	Referência constante em (bpm): 80.
Dinâmica	Decrescente indo de <i>f</i> – <i>ff</i> – <i>f</i> – <i>mf</i> – <i>p</i> – <i>mp</i>	Variada com começo <i>p</i> – <i>ff</i> – <i>p</i>
Instrumentação	Flauta e piano	Quinteto de cordas
Ritmos mais frequentes		

		
Tipos de escrita das melodias	Imitativa; solo; ostinatos no baixo.	Solo; homorítmico, melodia acompanhada.
Outros detalhes	Disposição de acordes em quartas	Disposição de intervalos em quartas
	Uma introdução com muitas apojaturas	Duas introduções; uma solo e outra com nota pedal em região aguda.

Fonte: O autor (2014)

3.2.PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA *RENASCER* PARA A MÚSICA *FÊNIX BETA*

Mais uma vez, tenho como a “mancha de piano” a música *Renascer*. Dela será gerada *Fênix Beta*. Uma longa introdução começa com a nota grave, o mi-1 do contrabaixo, o pedal que sustenta a entrada dos demais instrumentos, representando o ressurgimento da Fênix do mais profundo som. As entradas dos instrumentos em forma de cânone vão formando a massa sonora culminante na disposição do acorde de dominante sol, com o baixo na sua própria dominante, a nota ré. Durante a parte A, também em modo dórico, tal como ocorre em *Renascer*, várias intersecções cromáticas descendentes têm o gestual de indicar que a “reconstituição da Fênix” ainda não é perfeita. Entre os compassos 46 e 54, um período de lembrança da peça original coloca em evidência o tema com as suas apojeturas. Na FIGURA 24 abaixo o tema na flauta e no sistema das cordas no pentagrama da viola, do violoncelo e do violino II a lembrança do tema de *Renascer*

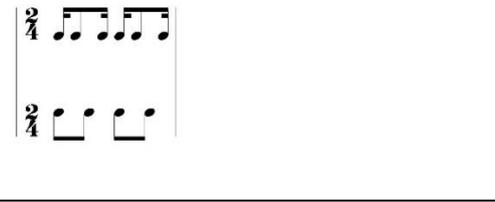
Figura 24 Tema de *Renascer* na flauta rerepresentado nas cordas em *Fênix Beta*.

The image displays a musical score for the Flute and a string ensemble. The Flute part is shown in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with several descending chromatic intervals. The string ensemble consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). A box labeled 'B' is positioned above the string staves. The string parts are arranged in a canon, with each instrument entering the theme at a different time. The Viola part starts with a dynamic marking of *f*, while the other string parts enter with a dynamic marking of *p* (piano). The string parts are marked with 'Lembrança do tema de Renascer' (Remembrance of the theme of Renascer) and include dynamic markings of *p* and *f*.

Fonte: O autor (2014)

No compasso 60, reutilizo a sequência de notas da introdução aqui transformada em compasso composto, gerando um movimento de dança com intuito de transmitir alegria, expressando o resgate da vida. Realizei a mudança de tom para uma quinta acima, expressando o júbilo do renascimento, o que é reforçado por mais uma mudança de tonalidade, agora um tom acima, lá maior. As disposições em quartas dos acordes unem toda a peça, ao lado da melodia da introdução que reaparece por toda a peça mesmo que em outra disposição rítmica, como é o caso da introdução, do seu aparecimento no tema B e na corda (compasso 102 até o final) (QUADROS 3 e 4).

Quadro 3 – Comparativo das alterações entre *Renascer* e *Fênix Beta*

PARÂMETROS DE ALTERAÇÃO		
	<i>Renascer</i>	<i>Fênix Beta</i>
Fórmula de Compasso	9/8 – 3/4 – 2/4	2/4 – 9/8
Sistema	Tom de sol menor com tendências para modo dórico.	Dórico passando para tom de sol maior.
Andamento	Referência decrescente (bpm): 120; 40; 30; 50; 30.	Referência crescente (bpm): 80; 65; 90
Dinâmica	Decrescente indo de <i>f</i> – <i>ff</i> – <i>f</i> – <i>mf</i> – <i>p</i> – <i>mp</i>	Variada com começo <i>p</i> e final <i>ff</i>
Instrumentação	Flauta e piano	Quinteto de cordas
Ritmos mais frequentes		
		
		
Tipos de escrita das melodias	Imitativa; solo; ostinatos no baixo.	Solo; imitativo, ostinatos no baixo.
Acordes	Tendência do campo harmônico de sol menor.	Tom de sol maior na parte C
	Utilização de sobreposição de acordes: D7 sobre Eb; Gm7 sobre C7sus4	Utilização de acordes dispostos em intervalos de 4ª justa
	Cluster de D7(9b,11) /C	D7(9b, #11); F#°. Repetição da progressão I – ii – I

		- ii - V - 1 - V/iii - I
	Mais frequentes: F#º; C7sus4	
	Disposição de acordes em quartas	Disposição de acordes em quartas

Fonte: O autor (2014)

Quadro 4 – Estrutura da música *Fênix Beta*

PARTE	DURAÇÃO	ELEMENTOS
Introdução	Compassos 1 a 25	Construída com material temático extraído das primeiras notas da música <i>Renascer</i> . Termina com acorde com disposição em quartas.
Parte A	Compassos 26 a 41	Melodia em terças com os violinos, ficando viola, violoncelo e contrabaixo com o ostinato rítmico derivado da música <i>Renascer</i> . Modo Dórico
Transição 1	Compassos 42 a 55	Construído com motivos extraídos da parte B da música <i>Renascer</i> .
Parte B	Compassos 56 a 75	Em Sol maior. Ostinato rítmico com os instrumentos graves terminando com acorde em quartas.
Transição 2	Compassos 76 e 77	Utilização do acorde de Am7(4).
Parte B (repetição)	Compassos 78 a 97	Idem parte B.
Coda	Compassos 98 a 102	Disposição e quartas sobre escala de sol maior do contrabaixo.

Fonte: O autor (2014)

3.3.PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA *ALEGRIA DA VIDA* PARA A MÚSICA *REFLEXÕES*

A música *Alegria da Vida* é uma composição minha de 2012 para abertura do musical infantil intitulado “Alimentando com Música”. Trata-se de um projeto da Camerata Antiqua de Curitiba que promove esses concertos direcionados às crianças. Na edição de 2012 coloquei esta composição autoral como abertura de uma série de arranjos de canções do repertório dos autores brasileiros, Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Toquinho, Francis Hime, Edu Lobo, Marcos Valle. Achei importante a escolha desta minha música por ela ser de um caráter totalmente diferente de *Renascer*, ampliando a exemplificação deste trabalho.

Anteriormente, comentei como Bruno Angelo (2014, p. 20) aplicou a transformação na sua mancha de piano. No meu caso, a minha mancha de piano vem a ser a música de origem como um todo, decorrendo para uma nova composição. Assim foi com *Alegria da vida – Reflexões; Renascer – Fênix Alfa; Renascer – Fênix Beta*.

O ponto de partida para a composição da música *Reflexões* se deu com a alteração de alguns parâmetros da música *Alegria da vida*, e com a utilização de alguns elementos que, refeitos, serviram como argumentos para a composição. Segue no QUADRO 5 a seguir, a descrição da estrutura da música *Alegria da vida*:

Quadro 5 – Forma da música *Alegria da vida*

ESTRUTURA DE <i>ALEGRIA DA VIDA</i>			
Parte	Duração	Elementos	Tonalidade
Introdução	Compassos 1 a 9	Escalas ascendentes e trêmulos	Fá maior
Parte A	Compassos 10 a 28	Solo de violino 1 e viola	Fá maior
Parte A'	Compassos 29 a 45	Solo harmonizado	Fá maior
Parte B	Compassos 46 a 63	Solo de viola e violoncelo	Lá bemol maior
Parte B'	Compassos 64 a 75	Solo de violino 2 com contracanto de violino 1 acima da melodia	Lá bemol maior
Transição	Compassos 76 a 84	Notas curtas	Modulante
Parte A	Compassos 85 a 101	Solo harmonizado	Fá maior
Parte A'	Compassos 102 a 118	Solo de violino 2 e violoncelo	Fá maior

Coda	Compassos 119 a 129	Harmonizado com movimento contrário de vozes	Fá maior
------	---------------------	--	----------

Fonte: O autor (2014)

A seguir (QUADRO 6) as progressões harmônicas da peça de origem, *Alegria da vida*:

Quadro 6 – Progressões harmônicas: *Alegria da vida*

PROGRESSÕES HARMÔNICAS DAS PARTES E TRANSIÇÃO DE ALEGRIA DA VIDA
Parte A (em fá maior)
I – V/vi – vi – I – iv – I – V/vi – vi – VII – ii – V7 – I
Parte B (em lá bemol maior)
I – ii – I – vi – I – ii – V7 – bIII – V7 – I
Transição modulante.
(em Ab) V7 – (em F) vi – ii – 6Np – I – V7 –

Fonte: O autor (2014)

A introdução de *Alegria da vida* ocorre com escalas ascendentes com dinâmica forte nos violinos, viola e violoncelo, enquanto o baixo mantém uma nota pedal. Já em *Reflexões*, busquei criar uma harmonia preparando um momento da música. Sendo assim, transformei esse gesto em notas longas para os violinos e para a viola, formando um pedal com notas na região entre dó 4 e mi 5. Tendo esta sonoridade como fundo, a dinâmica de um piano e o violoncelo apresentam a melodia original de *Alegria da vida* de três formas diferentes. O violoncelo apresenta um trecho dessa melodia de maneira em região médio-aguda, desvirtuando o caráter da música de origem. O piano, no pentagrama inferior, apresenta a melodia expandida em mínimas, enquanto no pentagrama superior a melodia está reduzida com semicolcheias num ostinato rítmico, que também perdura por toda a introdução, na qual busquei aumentar a tensão rítmica, que se dissolve no compasso 11.

Na parte A de *Reflexões*, o piano conduz um ritmo sincopado, dando movimento ao tema das cordas em bloco sonoro, proveniente do tema A de *Alegria da vida*. Mudei a fórmula de compasso de 4/4 para 6/4 para diminuir a frequência de tempos fortes. Acrescentei dois bemóis à frase original de *Alegria da vida*. Com essa nova armadura de clave, a melodia ficou com uma maior incidência de intervalos menores. O ritmo sincopado será recorrente em diversos momentos da peça, dando unidade à música.

No compasso 22, volto com a fórmula de compasso para 4/4 e utilizo o processo de composição da variação descrita por Schoenberg⁸, na qual uma progressão harmônica é usada como base para composição. Até o compasso 33, mantive a progressão harmônica e sobre ela criei outros elementos melódicos. No compasso 34, mais uma vez, coloco as síncopes, fazendo a ligação das partes. No compasso 35, realizo uma modulação direta para si bemol maior e reutilizo a progressão harmônica anterior, porém, neste trecho, acrescidas do intervalo de nona. Nesse trecho, mantive a estrutura da introdução com o piano, fazendo o mesmo desenho rítmico em semicolcheias, porém as cordas, que na introdução tinham sempre notas longas, aqui são notas com trêmulos e com pausas entre elas, sempre com o pulso marcado do contrabaixo e a dinâmica crescendo para atingir o ponto culminante da peça nos compassos 39 a 41. Atinjo o pico de dinâmica fortíssimo e de altura com o si bemol 5. Para fechar a peça, no compasso 45, ocorre mais uma modulação. Apresento a parte A em compasso quaternário e com quatro bemóis. Dessa forma, a melodia é executada uma quinta justa abaixo. Nesse momento da peça, a intenção é diminuir o brilho da melodia, colocando-a numa região mais grave e acrescento a surdina aos instrumentos. Nos últimos três compassos (56 a 58), somente a viola. Violoncelo e contrabaixo modulam ainda duas vezes sempre uma quinta abaixo com o intuito de diminuir as alturas, apresentando o fragmento do tema bem mais grave do que na sua primeira aparição.

Com isso, transformo a música *Alegria da vida* em *Reflexões*. A melodia da parte A de *Alegria da vida* foi o elemento principal extraído para se transformar em *Reflexões*.

No QUADRO 7, a seguir, podemos comparar os parâmetros de alteração:

Quadro 7 – Comparativo das alterações entre *Alegria da vida* e *Reflexões*

PARÂMETROS DE ALTERAÇÃO		
	<i>Alegria da vida</i>	<i>Reflexões</i>
Fórmula de Compasso	2/4	4/4 – 6/4 – 4/4
Sistema	Tonal sendo fá maior e lá bemol maior	O tema da parte A foi alterado modalmente de 1 bemol para 3 bemóis, depois 4 bemóis e por último 5 e 6 bemóis.
Andamento	Semínima de referência = 125 bpm.	Semínima de referência = 72 bpm.
Dinâmica	Constante em <i>f</i>	Variante; culminante em <i>fff</i> .
Instrumentação	Quinteto de cordas e piano	Quinteto de cordas e piano
Tipos de escrita das melodias	Solos com contracantos.	Solos com contracantos. Base harmônica com notas longas.
Acordes	Comuns	Acréscimo de sétimas e nonas nos acordes

⁸ Esse processo já foi descrito no capítulo 2.1.

		Ajuste das notas da linha do baixo para a nova configuração de acordes/armadura de clave.
Melodia		Criada com notas da melodia da música <i>Alegria da vida</i>
Acessório	Nenhum.	Surdina no final da peça.

Fonte: O autor (2014)

3.4.ALTERAÇÃO DO PARÂMETRO *TEMPO*

Toda música decorre num período de tempo. O parâmetro *tempo* é direcionado por dois elementos: a velocidade e a distribuição rítmica. A velocidade da peça determina o pulso que já pode estabelecer algum caráter para a música. Em *Alegria da vida*, a figura de referência de velocidade, a semínima igual a 125, é substituída, em *Reflexões*, por semínima igual a 72. Tendo-se a mesma figura de referência, o objetivo em se reduzir quase pela metade a velocidade da música é o de transformar o estado de excitação de *Alegria da vida* num estado mais contemplativo em *Reflexões*.

Para melhor preparar esse estado de contemplação que desejo atingir, a introdução de *Reflexões* é realizada com notas longas nos violinos e na viola, servindo como base sonora para o solo de violoncelo em região médio-aguda com um fragmento da primeira frase da Parte A de *Alegria da vida*. O piano apresenta a mesma frase em duas formas diferentes de tempo: no pentagrama superior um fragmento do tema é apresentado em semicolcheias, enquanto que no pentagrama inferior o mesmo tema expandido no tempo em semibreves acompanha a introdução toda. Na introdução de *Reflexões* (FIGURA 25), o tema é apresentado nas três maneiras diferentes e simultâneas

Figura 25 – Introdução de *Reflexões*, compassos 1 a 4

The musical score for the introduction of *Reflexões* (measures 1-4) is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked as quarter note = 72. The piano part consists of two staves: the right hand plays a rapid sixteenth-note melody, and the left hand plays a reduced first phrase of 'Alegria da Vida'. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The cello and bass parts feature chords such as Fm7, E7sus4, and Dm7(b5). The overall mood is contemplative and slow.

Fonte: O autor (2014)

Na transformação de *Renascer*, a alteração de fórmula de compasso se deu de um compasso ternário composto 9/8 para um ternário simples 3/4 em *Fênix Alfa*. Mais a diante na peça, a transformação de *Fênix Beta* passou a ser binário simples 2/4. A motivação de passar do ternário composto para o ternário simples é a de reduzir a quantidade de notas em cada subdivisão de tempo, mudando o caráter do ternário. Mais ainda, passando para um binário onde estamos no movimento contrário de *Alegria da vida – Reflexões*, ou seja, indo do mais contemplativo para o mais excitante.

Em *Renascer*, no compasso 31 (FIGURA 26), a pulsação é semínima igual a 30. No pentagrama superior do piano, as colcheias devem ser acentuadas e curtas. Essa mesma sequência de colcheias, agora divididas entre os dois violinos foi colocada na peça *Fênix Alfa*, porém com a pulsação de semínima igual a 80 (FIGURA 27). Dessa forma, mudei o contexto dessas notas, alterando o parâmetro do tempo.

Figura 26 – *Renascer*, compassos 31 a 33 com semínima = 30 bpm

The score for measures 31-33 of 'Renascer' features a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The Flute part begins with a whole rest in measure 31 and 32, followed by a melodic line in measure 33 consisting of four groups of eighth-note triplets, marked *mf*. The Piano part consists of two staves. The upper staff has chords in measures 31 and 32, with accents (>) over the notes. The lower staff has a continuous eighth-note triplet pattern in measures 31 and 32, also marked *mf*. A small asterisk (*) is located below the piano part in measure 33.

Fonte: O autor (2014)

Figura 27 - *Fênix Alfa*, compassos 38 a 41 com semínima = 80 bpm

The score for measures 38-41 of 'Fênix Alfa' includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (CB.). The Violin I part starts with a *p* dynamic in measure 38 and a *mf* dynamic in measure 39, with the note 'Extraído de Renascer pentagrama superior'. The Violin II part starts with a *p* dynamic in measure 38 and a *mf* dynamic in measure 39. The Viola part starts with a *p* dynamic in measure 38 and a *mf* dynamic in measure 39, with the note 'Extraído de Renascer pentagrama inferior'. The Violoncello part starts with a *f* dynamic in measure 38, with the note 'extraído das fusas de Renascer'. The Contrabaixo part has a steady eighth-note pattern in measures 38 and 39.

Fonte: O autor (201)

3.5.ALTERAÇÃO DO PARÂMETRO ALTURAS

No processo de transformação melódica em *Reflexões*, foram adicionados mais dois bemóis, passando a melodia do modo jônico para o modo dórico, acrescentando assim dois intervalos menores à escala, a 3ª e a 7ª. A adição dos dois bemóis na armadura de clave resulta na presença do intervalo diminuto e um aumento no número de intervalos menores.

As estruturas verticais de alturas também podem ser retrabalhadas, as simultaneidades podem ser ampliadas ou reduzidas. Em *Alegria da vida*, é usada basicamente a harmonia de tríades. Quando foi alterada a armadura de clave, a progressão harmônica sofreu algumas mudanças nas estruturas dos acordes, alguns acordes tornaram-se menores, por exemplo. O campo harmônico foi ampliado, acrescentando a sétima em todos os acordes. O segundo e o sétimo acorde foram remodelados de Ab para Eb7sus4. A progressão harmônica de *Alegria da vida* é:

F – A – Dm – F – Bbm – F – A – Dm – E – C7

Após a colocação dos dois bemóis e das sétimas nos acordes, a progressão harmônica em *Reflexões* ficou assim:

**Fm7 – Eb7sus4 – Dm7(b5) – Fm7 – Bbm7 – Fm7 – Eb7sus4 – Dm7(b5) – Eb7sus4
– Cm7**

Do compasso 35 ao compasso 44, esse campo harmônico foi ampliado acrescentando a nona aos acordes. Buscou-se aumentar a quantidade de notas simultâneas colocando os violinos, a viola e o violoncelo com notas duplas, formando uma base sonora para a melodia do piano. A dinâmica crescendo culmina no fortíssimo do compasso 41, atingindo o auge da expressividade e força com a melodia do piano soando em 4 oitavas.

A peça *Renascer* na tonalidade de sol menor e no contexto do modo dórico. Em *Fênix Alfa* foi assumida a tonalidade de sol menor e logo no compasso 30 acontece a modulação para dó maior (subdominante maior). *Renascer* é composta com predominância de linhas

independentes na flauta e no piano. Já em *Fênix Alfa* existe uma frequência maior de trechos homorrítmicos.

A primeira frase de *Renascer* representada na FIGURA 28 abaixo, foi transformada no ritmo e nas alturas em *Fênix Alfa* (FIGURA 29). Mantive o contorno melódico.....

Figura 28 - Introdução de Renascer

Flauta

f

Fonte: O autor (2014)

Figura 29 - Introdução de Fênix Alfa

Viola

Tema de Renascer

mp

Fonte: O autor (2014)

Figura 30 Frase de *Renascer* com a transformação das alturas em *Fênix Alfa*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp Tema de Renascer

Cm7 Gm7 F#° B^b E^b A^b7

Fonte: O autor (2014)

Em *Fênix Beta*, do compasso 1 ao 55 a música está no modo dórico, e, do compasso 56 ao final, a nota ré, que era então a nota fundamental do modo dórico, passa a funcionar como dominante e a música transfere-se para a tonalidade de sol maior. A motivação é a de confirmar a música *Renascer* no sistema tonal. A FIGURA 31 abaixo apresenta o trecho da modulação.

Figura 31 - Fênix Beta, modulação para sol maior

The musical score for Figure 31 illustrates the modulation from the Dorian mode to G major. It features five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 55, is marked with a tempo of ♩ = 65 and a dynamic of *p*. The second section, starting at measure 56, is marked with a tempo of ♩ = 92 and a key signature change to G major (one sharp). The dynamic in the second section is *mp*. The Vc. and D.B. parts include chord markings: *Gmaj7* and *Am7*. The D.B. part also has dynamic markings of *p* and *mf*.

Fonte: O autor (2014)

4. CONCLUSÕES

O processo de criação vem sendo estudado por muitos autores. Alguns estudiosos sobre o tema como; Schoenberg, Angelo, Chaves, Adami, Piston dentre outros, me serviram e muito; na busca da resposta; de como se possibilita a transformação de uma música em outra.

Também, através dos vários exemplos musicais que compus durante o doutoramento, exemplifico que o elemento de partida de uma composição musical pode ser uma obra já existente. O processo de transformação de uma música pode ser o começo da descoberta de um estilo próprio de composição.

Seguindo pelo caminho da Variação Progressiva de Schoenberg, a extração da progressão harmônica de um período musical pode ser usada como a nascente de uma peça inédita. Da mesma maneira que uma melodia, devidamente retrabalhada, pode receber outra harmonia através do processo de harmonização de melodias de Walter Piston.

Fundamental neste percurso são as tomadas de decisões como as descritas por Chaves. Nelas, a composição transformada pode ou não ter uma estética completamente diferenciada em relação à composição de origem. Para Angelo, a composição pode mudar tudo: “[...] de certa maneira, durante meu processo composicional, tudo é seção A, no entanto tudo é transformação”. (ANGELO, 2014, p. 24). Enquanto que para Adami a reciclagem é parte do processo “apesar da consciência de uma concepção estética, análises posteriores à composição de uma obra acabam demonstrando que essas concepções passam por um processo contínuo de transformação [...]” (ADAMI, 2010, p. 16). Cada autor relacionado expõe a sua forma de transformação dentro da composição.

Na esteira do pensamento de cada um deles coloco a minha forma de ver a transformação. Schoenberg, apesar de estar cronologicamente distante dos 3 posteriores, permanece para mim dentro de uma contemporaneidade expandida. Juntando os quatro procedimentos, afirmo uma possibilidade de conceito do que é transformação: A partir de uma célula básica (ou harmonia básica) tem-se a parte A e dela tudo pode emanar, após tomadas as respectivas decisões uma realimentação no processo gera uma continua transformação estética e ideológica, culminando em uma nova composição.

O novo trabalho passará pela alteração dos parâmetros: Tempo (velocidade e divisão rítmica); e Altura (frequência e harmônicos). Esses são fundamentais para se conseguir uma nova obra. A instrumentação escolhida também ajuda, a diferenciar as obras, pois; cada instrumento emite harmônicos diferentes em diferentes intensidades, bem como a sustentação

do som pode ter proporções muito desiguais entre alguns instrumentos, como por exemplo, o tempo de duração de uma nota emitida por um violão que logo perde sustentação e a nota emitida por um instrumento de sopro que pode ser mantida até o final da sua duração.

Com o experimento de *Renascer* dando origem à *Fênix Alfa e Fênix Beta*, constato que uma obra pode ser geradora de várias outras.

Certamente este não é o fim de tudo, mas um ponto de partida de uma perspectiva onde muita música ainda está para ser composta por gerações de compositores. Novos instrumentos musicais podem surgir e novas tecnologias serão inventadas reinventando a maneira de se compor música.

5. REFERÊNCIAS

ABROMONT, C.; MONTALEMBERT, E. **Guide des formes de la musique occidentale**. Paris: Henry Lemoine. 2010.

ADAMI, F. K. **Sinfonia sistêmica**: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. Tese de Doutorado. UFRGS. Porto Alegre. 2010.

ANGELO, B. **Minha música sendo outra**: a narratividade como coisa composicional. Tese de Doutorado. UFRGS. Porto Alegre. 2014.

ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **Variação progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: análise e realização**. Belo Horizonte: Per Musi, n. 28, 2013.

BARTOLI, J. **L'harmonie classique et romantique (1750-1900)**: éléments et evolution. Paris: Minerve. 2001.

BAYLE, L. (Org.). **Musique, mémoire et création**. Paris: Cité de la musique. 2012.

BENT, I.; DRABKIN, W. **L'analyse musicale**: histoire et méthodes. Paris: Éditions Main d'Oeuvre. 1998.

BRUNO, C ; LEROUX, P. **Musique contemporaine : une solution de continuité**. In : STÉVANCE, S. **Composer au XXI siècle**: pratiques, philosophies, langages et analyses. Vrin. Bruxelles, 2010.

BOSSEUR, J. **La Musique du XX Siècle, à la corisée des arts**. Paris: Minerve. 2008.

CHAILLEY, J. **Traité historique d'analyse harmonique**. Paris: Alphonse Leduc. 1977.

CHAVES, C. L. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, V. B. (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras. 2010.

COHEN-LEVINAS, D. (Org.). **La création après la musique contemporaine**. Paris: Ed. L'Harmattan. 1999.

DÉMIER, P. **Le parcours du compositeur: cartographie d'un imaginaire.** Paris: Ed. L'Harmattan. 2011.

DUDEQUE, N. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do *Quarteto A Dissonância* K 465 de Mozart. **Revista de Performance Musical.** v. 8, p. 41- 56, jul/dez 2003.

DUDEQUE, N. Schoenberg. Emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erde* Op. 13. **Revista Debates.** n. 9. Porto Alegre, 2013.

EPSTEIN, R.; SKINNER, B. F. **Resurgence of responding after the cessation of the response-independent reinforcement.** Rockville Picke Proceedings of the National Academy of Science. 1980.

FRISCH, W. **Brahms and the principle of developing variation.** Los Angeles: University of California Press, 1984.

GIRARDI, E. **La musique contemporaine en Italie aujourd'hui.** In : COHEN-LEVINAS, D. (Org.). **La création après la musique contemporaine.** Paris: Ed. L'Harmattan. 1999.

HERRVÉ, J.L. **Pourquoi écrire de la musique aujourd'hui ?** In : COHEN-LEVINAS, D. (Org.). **La création après la musique contemporaine.** Paris: Ed. L'Harmattan. 1999.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal harmony, with an introduction to Twentieth-century music.** Fifth Edition. Boston. Mac Graw Hill. 2004.

LEGRAND, R. **Rameau et le pouvoir de l'harmonie.** Paris: Cité de la Musique. 2007.

MENEZES, F. **Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical.** São Paulo: Edusp. 2013.

_____. **Apoteose de Schoenberg.** São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

MANEVEAU, G. **Musique et éducation.** Aix-en-Provence: Édisud. 2000.

NATTIEZ, J. **Musicologie générale et sémiologie.** Paris: Christian Bourgois Editeur. 1987.

NOVA, R. *Éloge de la Jouissance*. In : COHEN-LEVINAS, D. (Org.). **La création après la musique contemporaine**. Paris: Ed. L'Harmattan. 1999.

OLIVEIRA, L. T. **História da música**: memórias. v. 3. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/200-anos-de-franz-liszt-i-transformacao-tematica>. Acesso em: 15/07/2015.

PISTON, W. **Harmony**. New York : W. W. Norton & Company. 1987.

PITOMBEIRA, L. **Modelagem sistêmica do *Ponteio N. 2*, Caderno 1, de Camargo Guarnieri a partir da teoria dos contornos, da teoria da variação progressiva e da análise participional**. Rio de Janeiro: 2014.

REVERDY, Michèle. **Composer de la musique aujourd'hui**. Paris: Klincksieck. 2007.

ROSS, Alex. **O resto é ruído, escutando o Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp. 1993.

_____. **Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form**. Trad. Charlotte M. Cross e Severine Neff, Ed. Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994 [manuscrito de 1917].

_____. **The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation**. Patricia Carpenter and Severine Neff (Ed.). New York: Columbia University Press, 1995.

_____. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera. 2004.

STÉVANCE, S. **Composer au XXI siècle**: pratiques, philosophies, langages et analyses. Vrin. Bruxelles, 2010.

STRAVINSKY, I. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996.

TRAGTEMBERG, L. (Org.). **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva. 2012.

PARTITURAS

- 1. ABERTURA – ALEGRIA DA VIDA**
- 2. CICLOS**
- 3. DUSTER**
- 4. FÊNIX ALFA**
- 5. FÊNIX BETA**
- 6. MINIATURA**
- 7. REFLEXÕES**
- 8. RENASCER**

Abertura - Alegria da Vida

Marco Aurélio Koentopf

Alegre ♩ = 125

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Abertura - Alegria da Vida

2

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Piano (Pno.), with a treble and bass clef. The bottom five staves are for Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.), all with treble clefs. The score begins at measure 10. The Piano part features a melodic line with chords and a bass line. The strings play a rhythmic accompaniment. Chord symbols are placed above the Piano staff: A, F, Bbm, F, Dm, F, A. Dynamics include *mp* and *mf*. The page number 2 is located at the top left.

Abertura - Alegria da Vida

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is the piano accompaniment (Pno.), with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords: Dm, E, Gm, C7, F, A, and Dm. The bottom five staves are for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The string parts begin at measure 23 and are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs.

Abertura - Alegria da Vida

4

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Piano (Pno.), and the bottom five staves are for the strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part features a complex texture with chords and arpeggios, while the string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Chord markings are placed above the piano staff: F, Bbm, F, A, Dm, E, Gm, and C7. The score includes a rehearsal mark '34' at the beginning of the piano and Vln. I parts. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Abertura - Alegria da Vida

46

Pno.

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ab Ab Ab Bbm Bbm Ab Fm Ab

pizz. *mf* *pizz.* *mf* *mp* *mp* *mf* *mf*

Ab Ab Ab Bbm Bbm Ab Fm Ab

Abertura - Alegria da Vida

6

57

Pno.

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

E \flat 7

B \flat m

E \flat 7

A \flat

A \flat

A \flat

A \flat

B \flat m

arco

mp

arco

f

mf

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Abertura - Alegria da Vida'. It features six staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part is marked with measure numbers 6 and 57. The string parts begin at measure 57. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte), along with articulations like 'arco' (arco) and 'pizz' (pizzicato). Chord symbols are placed above the piano staff: B, E \flat 7, B \flat m, E \flat 7, A \flat , A \flat , A \flat , and B \flat m. The music is written in a key signature of one flat (B \flat) and a common time signature (C).

Abertura - Alegria da Vida

8

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Piano (Pno.), and the bottom five staves are for the string section: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part includes a series of chords: Eb7, B, Ab, Eb7, Db, Gm7, Gb7, Fm, and C7. The string parts feature melodic lines with various articulations and dynamics. The score begins at measure 76. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piano part uses a grand staff (treble and bass clefs). The string parts use single staves with appropriate clefs (treble for Vln. I and II, alto for Vla., and bass for Vc. and Cb.).

Abertura - Alegria da Vida

85

Pno.

85

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

F A Dm Bbm F A

Abertura - Alegria da Vida

10

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 97, features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piano part includes a series of chords labeled Dm, E, Gm, C7, and A. The second system, also starting at measure 97, includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I and II parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Abertura - Alegria da Vida

I

Musical score for 'Abertura - Alegria da Vida', page I. The score is arranged for Piano (Pho.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part is marked with measure numbers 106 and 107. The Violin I and Violin II parts are marked with measure numbers 106 and 107. The Viola part is marked with measure numbers 106 and 107. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with measure numbers 106 and 107. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 107 and the second system starting at measure 108. The Piano part is marked with 'Dm', 'F', 'Bbm', 'F', 'A', and 'Dm' above the staff. The Violin I and Violin II parts are marked with 'p' above the staff. The Viola part is marked with 'p' above the staff. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with 'p' above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abertura - Alegria da Vida

12 E Gm C7

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a piano part (Pno.) and six string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.). The piano part features a complex texture with chords and arpeggios, marked with a forte (*f*) dynamic. The string parts provide harmonic support, with Vln. I and Vln. II playing melodic lines, and the other instruments playing sustained chords or rhythmic patterns. The second system continues the piano part and string parts, with dynamics ranging from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The piano part includes a section marked with a repeat sign and a fortissimo (*ff*) dynamic. The string parts continue their respective parts, with Vln. I and Vln. II playing melodic lines and the other instruments playing sustained chords or rhythmic patterns.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ciclos

Marco Aurélio Koentopp

Lento espressivo ♩ = 60

Violino I
pp *fp* *p*

Violino II
pp *fp* *p*

Viola
pp *fp* *p* *f*

Violoncello
pp *fp* *f*

Contrabaixo
pp *fp* *p*

7

Vln. I
mf *p*

Vln. II
mf *p*

Vla.
mf *pp*

Vc.
mf *pp*

Cb.
f *pizz.*

Musical score for measures 11-14 of 'Ciclos'. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Vln. I:** Treble clef, playing a continuous eighth-note triplet pattern. Dynamics: *pp*.
- Vln. II:** Treble clef, playing a continuous eighth-note triplet pattern. Dynamics: *pp*.
- Vla.:** Alto clef, playing a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests. Dynamics: *mf*.
- Vc.:** Bass clef, playing a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests. Dynamics: *mf*.
- Cb.:** Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.

Movido $\text{♩} = 80$

Musical score for measures 15-18 of 'Ciclos'. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Vln. I:** Treble clef, playing a triplet of eighth notes in measure 15, then rests. Dynamics: *mf*.
- Vln. II:** Treble clef, playing a triplet of eighth notes in measure 15, then rests. Dynamics: *mf*. In measure 18, it plays a half note with a dynamic range from *pp* to *fp*.
- Vla.:** Alto clef, playing a triplet of eighth notes in measure 15, then rests.
- Vc.:** Bass clef, playing a triplet of eighth notes in measure 15, then rests.
- Cb.:** Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.

Valsa $\text{♩} = 60$

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

arco

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 38 through 44. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of chords. The Contrabasso part plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 45 through 51. It features the same five staves as the previous system. The Violin parts continue their melodic line. The Viola and Violoncello parts continue their rhythmic accompaniment. The Contrabasso part continues its bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staves starting from measure 45. The key signature has one sharp (F#).

Duster

Transformação de Pó de Bruno Angelo

Marco Aurélio Koentopp

Como uma brisa ♩ = 86

Flauta

Piano 1

Piano em Pó 2

Fl.

Pno. 1

Pno. Pó 2

Fl.

Pno. 1

Pno. Pó 2

Musical score for measures 12-15. The Flute part (Fl.) begins at measure 12 with a dynamic of *ff* and a breath mark. It features a melodic line with slurs and accents, transitioning to a more rhythmic pattern of eighth notes in measures 13-14, and ending with a half note in measure 15. The dynamic changes to *mf* in measure 13. The Piano 1 part (Pno. 1) consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand, with a dynamic of *f*, and a bass line of eighth notes in the left hand, with a dynamic of *f**. The Piano 2 part (Pno. Pó 2) features a melodic line with slurs and ties, primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand.

Fl.

Pno. 1

Pno. Pó 2

Musical score for measures 16-19. The Flute part (Fl.) continues with a melodic line, featuring slurs and ties, and concludes with a half note in measure 19. The Piano 1 part (Pno. 1) continues with the eighth-note accompaniment, including a triplet in the right hand in measure 18. The Piano 2 part (Pno. Pó 2) continues with its melodic line, featuring several triplets in the right hand across measures 16-19.

Fênix Alfa

Marco Aurélio Koentopp

$\text{♩} = 80$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Tema de Renascer

mp

Extraído de Renascer pentagrama superior transposto 4ª justa acima.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB

8

mp

mp

mp

mp

mf

Cm7 Gm7 F#° Bb

Extraído de Renascer pentagrama superior

Musical score for measures 15-22. The score is for a string quartet and double bass (CB). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The measures are numbered 15 through 22. Above the staves, the following chords are indicated: E^b, A^b7, Gm7, D7sus4, Cm7, Gm7, F[#]°, and B^b. The instruments are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and CB. The Vln. I part features a melodic line with a fermata over the final measure. The Vln. II part provides harmonic support. The Vla. part has a more active line with some grace notes. The Vc. part plays a steady eighth-note accompaniment. The CB part provides a simple bass line.

Musical score for measures 23-30. The score continues from the previous system. The key signature remains B-flat major. The measures are numbered 23 through 30. Above the staves, the following chords are indicated: E^b, A^b7, Gm7, and D7sus4. The instruments are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and CB. In measures 27-30, the Vln. I part has a sustained note with a fermata, while the other instruments continue their accompaniment.

Musical score for measures 31-37. The score is for five parts: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and CB. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 31 is marked with a rehearsal mark '31'. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Chord symbols 'C7sus4(9)' and 'D7/C' are present above the Vln. I staff. The Vc. part features a rhythmic pattern of eighth notes in the first four measures, followed by chords in the last two measures. The CB part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 38-41. The score is for five parts: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and CB. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. Measure 38 is marked with a rehearsal mark '38'. The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Annotations in Portuguese are present: 'Extraído de Renascer pentagrama superior' (above Vln. I), 'Extraído de Renascer pentagrama inferior' (above Vla.), and 'extraído das fusas de Renascer' (above Vc.). The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with accents. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part plays a melodic line with accents. The CB part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 42-45. The score is for a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and a double bass (CB). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 42 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 43 continues with piano. Measure 44 features a forte (*f*) dynamic and includes the chord markings C7sus4(9) and D7/C. Measure 45 continues with forte. The double bass part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 44.

Musical score for measures 46-49. The score is for a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and a double bass (CB). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 46 starts with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. Measure 47 continues with piano and mezzo-forte. Measure 48 features piano and mezzo-forte dynamics. Measure 49 continues with piano. The score includes several annotations: "Extraído de Renascer pentagrama superior" above the Vln. I and Vln. II staves, "Extraído de Renascer pentagrama inferior" above the Vla. and Vc. staves, and "extraído das fusas de Renascer" above the CB staff. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*).

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

CB

mp

p

Con sord.

mp

pizz.

con legno

normal

p

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure of each instrument part is marked with a '51' above the staff. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern but includes a 'Con sord.' (con sordina) instruction. The Violoncello part plays a pattern of eighth notes, with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The Contrabasso part plays a pattern of eighth notes, with 'con legno' and 'normal' instructions. The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) for Violin I, *p* (piano) for Violin II, *mp* for Viola, *p* for Violoncello, and *mp* for Contrabasso.

Fênix Beta

Marco Aurélio Koentopp

$\text{♩} = 80$

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

mp *mf* *mf* *mp* *mf*
p *p* *mf*

22

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

cresc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*
ff *ff* *ff* *ff* *ff*
p *mf* *mf* *mf* *mf*
Em7 Dm7 Em7 Am7

Fenix Beta

3

62 *f*
Vln. I
Vln. II
Vla. *mf*
Vc. *mf*
Cb. *mp*
Gmaj7 Am7 Gmaj7 Am7
D7(9)(#11) B7/F#

70 *f*
Vln. I
Vln. II
Vla. *mf*
Vc. *mf*
Cb. *mp*
Gmaj7 Am7 Gmaj7 Am7
D7(9)(#11) B7/F#

Fenix Beta

D

$\text{♩} = 92$

4

Musical score for measures 78-85. The score is for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked $\text{♩} = 92$. The time signature is 4/4. The score includes various dynamics: *f* (forte) for Vln. I, *mp* (mezzo-piano) for Vln. II, Vla., and Cb., and *mf* (mezzo-forte) for Vc. Chord markings include Bm7 and Amaj7. The Vln. I part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents.

Musical score for measures 86-93. The score is for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked $\text{♩} = 92$. The time signature is 4/4. The score includes various dynamics: *mf* (mezzo-forte) for Vln. I, Vln. II, and Vc., and *mp* (mezzo-piano) for Vla. and Cb. Chord markings include Amaj7, Bm7, and C47/G#4. The Vln. I part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents.

Fénix Beta

5

Musical score for measures 93-97, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings of *mf* and chord annotations: Bm7, Amaj7, E7b9(d11), Amaj7, and C#7/G#.

Musical score for measures 98-102, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings of *f* and *mf*, and a chord annotation of G#7.

Fênix Beta

6

Musical score for Fênix Beta, measures 102-106. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

Violin I: *p* (measures 102-104), *f* (measures 105-106)

Violin II: *p* (measures 102-104), *f* (measures 105-106)

Viola: *p* (measures 102-104), *f* (measures 105-106)

Violoncello: *p* (measures 102-104), *f* (measures 105-106)

Contrabasso: *mf* (measures 102-104), *f* (measures 105-106)

Miniatura

Marco Aurélio Koentopp

♩ = 112

Piano

mf

6

♩ = 72

p

22

rubato

Reflexões

Alegria da Vida transfigurada

Marco Aurélio Koentopp

$\text{♩} = 72$

p

1ª frase de Alegria da Vida reduzida

1ª frase de Alegria da Vida expandida

Piano

Violino I

pp

Violino II

pp

Viola

pp

F m7

Violoncelo

f

F m7

E♭7 sus4

D m7 (♯5)

F m7

B♭m7

Contrabaixo

Reflexões

2

The musical score for "Reflexões" is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Pno.:** The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, often marked with slurs and triplets (indicated by a '3' above the notes). The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes.
- Vln. I:** The first violin part consists of a melodic line with slurs, often mirroring the piano's right-hand melody.
- Vln. II:** The second violin part provides a similar melodic line, sometimes in a different register or with different phrasing.
- Vla.:** The viola part is primarily harmonic, with chords and some melodic fragments.
- Vc.:** The cello part is mostly harmonic, supporting the overall texture with chords and some melodic lines.
- Cb.:** The double bass part is primarily harmonic, providing a solid foundation for the ensemble.

Key harmonic elements and chords identified in the score include:

- Fm7** (F minor 7)
- E^b7sus4** (E-flat 7 suspended 4)
- Dm7(b5)** (D minor 7 flat 5)
- Cm7** (C minor 7)

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings, indicating a rich and expressive performance.

Reflexões

The musical score for "Reflexões" is written for piano, violin I, violin II, viola, and cello. The piano part is in the upper system, and the string parts are in the lower system. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. The string parts provide harmonic support with sustained notes and triplets. The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*), articulation (*acc.*), and phrasing slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes the following chord markings: F m7, E \flat 7sus4, F m7, B \flat m7, F m7, Dm7(b5), F m7, B \flat m7, F m7, and E \flat 7sus4. The string parts include dynamics like *mp* and *mf*, and articulation like *acc.* and *mf*. The cello part has a *mf* dynamic marking.

Reflexões

4

The musical score for "Reflexões" is written for a chamber ensemble. It begins with a piano introduction (measures 1-15) featuring a right-hand melody in treble clef and a left-hand accompaniment in bass clef. The piano part includes the following chords: Dm7(b5) and E7 sus4 in measures 1-3, and Cm7 in measures 4-15. The main ensemble section starts at measure 16. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Viola part provides harmonic support with a similar melodic line. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic accompaniment, with the Cb part featuring a prominent bass line. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *mfz*, along with phrasing slurs and accents. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Reflexões

22

Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Chord diagrams: Eb7sus4, Fm7, Bbm7, Fm7, Dm7(b5), Eb7sus4, Fm7, Eb7sus4, Fm7

Dynamic markings: *f*, *p*

Reflexões

6

The musical score for "Reflexões" is arranged for a chamber ensemble. The piano part (Pno.) is the central accompaniment, with a treble clef and a key signature of two flats. It features a complex texture with many sixteenth-note passages, often beamed together. Above the piano part, the first three staves are labeled with chords: $Dm7(65)$, $E\flat7sus4$, $C7$, and F . The string parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Reflexões

35 *mf* *mf* *f*

Pno.

35 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

E♭maj7(9) *Gm7* *E♭maj7(9)* *E♭maj7*

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

pp *pp*

8

Reflexões

The musical score for "Reflexões" is written for a chamber ensemble consisting of Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score begins at measure 40 and is divided into two systems. The Piano part features a melodic line with triplets and accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The Violin I and II parts play sustained chords, with Violin I marked mezzo-piano (*mp*) and Violin II marked fortissimo (*ff*). The Viola and Violoncello parts also play sustained chords, with the Viola marked fortissimo (*ff*) and the Violoncello marked fortissimo (*f*). The Contrabasso part features a melodic line with triplets and accents, starting with a fortissimo (*f*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The score includes various chord symbols: Cm7, Bmaj7(9), Ebmaj7, and Gbmaj7. A fermata is placed over the final measure of the Contrabasso part. The overall mood is reflective and somber, as indicated by the title and the use of minor chords and dynamics.

Reflexões

45

Pno. *mp*

Bbm7 Bbm7 A7sus4 Gm7(b5) Bbm7 Ebm7 Bbm7 A7sus4 Gm7(b5)

45

Vln. I *mf* Con sord.

Vln. II *mf* Con sord.

Vla. *mf* Con sord.

Vc. *mf* Con sord.

Cb. *mf*

Detailed description: This page contains a musical score for the piece 'Reflexões'. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 45, features a piano (Pno.) part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part is marked *mp*. Above the piano part, a series of chords are indicated: Bbm7, Bbm7, A7sus4, Gm7(b5), Bbm7, Ebm7, Bbm7, A7sus4, and Gm7(b5). The second system, also starting at measure 45, features five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Each string part has a melodic line with triplets and is marked *mf* and 'Con sord.' (Con sordido). The Cb. part has a melodic line with a *mf* dynamic marking.

Reflexões

10

The musical score for "Reflexões" is written for a chamber ensemble. It begins at measure 10, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a complex texture with chords *Ab7sus4* and *Fm7*. A *rit.* (ritardando) instruction is placed above the piano staff. The score then continues from measure 53, where the dynamics shift to *mf* (mezzo-forte) for the strings and *f* (forte) for the piano. The piano part includes chords *Ebm7* and *Abm7*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) play a melodic line with *mf* dynamics, while the piano provides a rhythmic accompaniment with *f* dynamics. The score concludes at measure 58.

Renascer

Júbilo ♩ = 120

Marco Aurélio Koentopp

The musical score is written for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 3/8 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) features a Flute part with a melodic line marked *f* and a Piano accompaniment with a bass line marked *f*. The second system (measures 4-6) includes a Flute part with a sixteenth-note run, a trill (*tr*), and a sixteenth-note run, with a dynamic marking of *ff*. The Piano part also has a *ff* dynamic marking. The third system (measures 7-12) shows a more complex Flute part with sixteenth-note runs and trills, while the Piano part provides a steady accompaniment. The fourth system (measures 13-15) features a Flute part with a melodic line and a trill, with a dynamic marking of *f*. The Piano part is mostly silent in this system.

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Fl. (sons reais) *mf* *f*

Pno. *mf* *mf*

Fl.

Pno.

Fl. *mp* *mp*

Pno. *p* *mf* *mp*

Pouco movido ♩ = 55

Pouco mais lento ♩ = 30